تقويل النص

تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية

د. سمير الخليل



تقويل النص

تفكيك لشفرات النصوص الشعرية

والسردية والنقدية

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/3969)

الخليل، سمير علي

تأويل النص تفكيك القراءات للنصوص الشعرية والسردية / سمير علي الخليل.-

عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

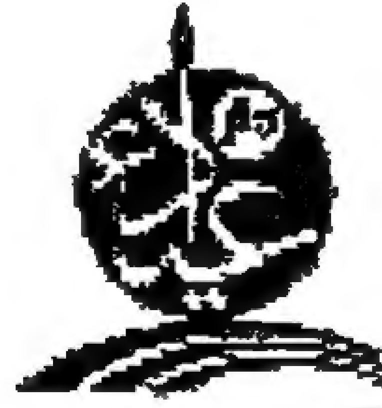
( ) ص

ر.إ. (2015/8/3969).

الواصفات:/ الأدب العربي// النقد الأدبي/

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-96-144-2



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس +962 6 5353402
خلوي +962 7 95667143
ص.ب 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: daghidaa@gmail.com

تقويل النص

تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية

تأليف

د. سمير الخليل

الطبعة الأولى

2016م – 1437هـ

ما أقسى هذا الزمن ((يقضم تفاحة العمر الشهية

ويترك المتعفن منها لتلهو به الذاكرة))

فنرق كويستيان، خضير الزبيدي

الإهداء

إلى أبنائي : . . . .

أيهمُّ الميّتَ أن القبر يزخرفُ ؟ !

أم يكترثُ المْيتُ لشكل القبر إذا حضر الدفنُ ؟ !

أم يشغلهُ لبسُ الأسودِ حزناً بعد رحيله ؟ !

الفهرس

الفصل الأول

تقويل النصوص الشعرية

الفصل الثاني

تقويل النصوص السردية

الفصل الثالث

تقويل النصوص النقدية

الفصل الرابع

تقويل النصوص التراثية

المقدمة

(التقويل) في التداولية الاجتماعية مفردة تحيل إلى تأويل كلام القائل بعيداً عن مقصديته، وقد تعني في واحدة من معانيها الإغراق في التأويل بما لم يقله المتكلم أصلاً فتتحول تداولياً إلى معنى سلبي يرفضهُ السامع ويعدّه اتهاماً له بما لم يقل أصلاً، ويواجهك منفعلاً بقوله: ((لماذا هذا التقويل عليَّ؟))، وكأنه يتهمك بالتجني عليه في إنطاقه بما لا يقصده أبداً، وليس ذلك ببعيد عن الأصل اللغوي كما جاء في لسان العرب وهو يتحدث عن الفعل (تقوّل) لأنه أصل (التقويل): ((وتقوّل قولاً ابتدعه، وتقوّل فلان عليّ أي قال ما لم أكن قلت.. ومنه قوله تعالى: ﴿وَلَوْ تَقَوَّلَ عَلَيْنَا بَعْضَ ٱلْأَقَاوِيلِ﴾، وقوّله تقويلاً جعله يقول ما لم يقصد من قول.

واستخدامنا لكلمة (تقويل) في عنوان الكتاب أردنا منه البعد التداولي للمفردة فضلاً عن المعنى المعجمي لها، فالكتاب هو تقويل للنص الأدبي أو النقدي المدروس، أي استنطاقه بعيداً عن مقصدية قائله والرغبة في تفكيك شفراته انطلاقاً من علاماته النصية التي توحي ولم تصرح.

تشكل الشفرة العصب الأساس في التفكير السيميائي ويمكن تعريفها بأنها ((علاقة تبادل دلالي بين عنصرين يمكن أن يحل إحداهما محل الثاني)) وعلى المستوى النصي فالعنصران لغويان والشفرة هي سر الكاتب الكامن في أعماق النص وأسلوبه الخاص المتفرد في تعالق العلامات اللغوية ببعضها.

إن الشفرات إنما تتحدد بنوع من العلامات التي تعد مفاتيح النصوص التي نود اكتشافها ومن خلال العلامة التي تمتلك القدرة على استحضار شيء آخر يحل محلها يوعز بحافز لرؤية أخرى يجعل من تتبع اثر العلامة الأخرى ممكنا وصولاً إلى العلامة الأخيرة. والنص مجموعة علامات لغوية تضيء للقارئ ظلمته، والكتاب إنما يتعاملون مع هذا النوع من العلامات كتوطيد العلاقة بين المتلقي والنص، ((لأن قوانين التواصل الاجتماعي تفرض نوعاً من التخاطب المشفر عبر علامات يتم الاهتداء بها، لكون الشفرة تمتلك خاصية ابداعية متفردة)) فهي قابلة للتجدد والتغير والتحول حتى وإن

ظلت داخل سياقها والرسائل الموجهة أو الخطابات في سيرورتها كنص تتعامل مع السياق وتتماهى معه ليساعدها على تحويل توجهها، وهذا يعدّ من الأعمال الخطيرة لأن السياق أسبق وجوداً وأضخم من الرسالة ولكي تتخلص الرسالة من ابتلاع السياق لها فلابد من وجود الشفرة التي ((هي اللغة الخاصة بالسياق)) وهي التي تحاول لملمة حطام النص أو الرسالة لتفادي موتها، فهي إذن سر النص وحمايته من الضياع والتقليدية المنفرة، والنص الذي يفتقر للشفرة هو نص مهزوز غير مؤثر إن لم نقل ميتا.

فالشفرة خطابا مكثفاً مختزلاً لا يتبنى نوعاً من المتاهات الفنية الجميلة، لكون المتلقي لا يحس بالمتعة الفنية أو ((لذة النص)) كما يقول بارت إلا إذا كان النص الذي بين يديه يدعوه إلى الاكتشاف وفك الغموض وسبر الأغوار، وتلك حيرة لابد من الإحساس بها من لدن المتلقي الذي لا يرضيه إلا أن يجهد نفسه ((ليحس نشوة الظفر وفرحة الوصول)) لتلك الشفرات الكامنة في النصوص ويعرفها ((رولان بارت)) بوصفها ((القوى التي تصنع المعنى)) لأننا نبتغي من وراء العلامة قصدية اللغة والتواصل معها والعلامات الموظفة في النص تحمل اكثر من دلالة. وقد يضيع علينا تقصي واحدة منها قد تكون الأقرب إن لم نكن بمستوى من الوعي الفني المطلوب.

ونحن حينما نسعى إلى فك رموز الشفرات فإننا نبني نصا للنص الحقيقي الذي نحاول سبر أغواره والتغلب على صعوبة فهمه.

وتعد العلامات اللغوية المستخدمة المدخل لمعرفة دلالات النص واكتشاف شفرته وعلامات النص تتوزع بين الأفعال والكلمات والحروف، تلك التي نستخلص منها رموزاً مشحونة بالمعاني والأفكار، ومن خلال الكثير من السياقات القرائية للنص، ونحن إذ نبرز دور الإشارة اللغوية (العلامة) لكونها موحية بالدلالة في إطار التعالق اللغوي بين العلامات، وما يمكن لنا استجلاؤه من خلال البرهان يعيننا على الكشف عن دلالات واضحة لأعماق النص وشفراته.

والعلامات التي تكون طيعة لنا تتوغل في خضم الفعل الدلالي وصولا لمرحلة من مراحل الإبداع في الماضي وفي الحاضر وما يمليه اجتهاد المتلقي وهو يحاول اكتشاف شفرات النص بنوع من القدرة الخارقة ونحن لا يمكننا أن نكتشف علامة ما إلا من خلال

معرفة قدرة فاعليتها وأثرها في النص، وذلك مؤكد فهو يلجئنا إلى إخضاع مجاميع من العلامات الأخرى ليتسنى الربط بين مفاصل تلك العلامات ومعرفة مستوياتها اللغوية والأدبية وما تحيل إليه من دلالات خاصة وعامة. كذلك سنعمل على الكشف عن مكامن العلامات وآثارها من خلال طرح الأفعال وآثارها ومعرفة الأسماء وما تؤديه من دور في ذلك الكشف لعلنا نصل إلى جمالية الأثر على صفحة العمل الأدبي.

في كتابنا هذا دراسات تحليلية لنصوص الشعراء والقصاصين والنقاد المعاصرين فضلاً عن بعض الشعراء من الجيل الستيني وما بعده، ولكن الجهد النقدي الأساس انصب على الشعراء الشباب والروائيين الذين تألقت نتاجاتهم في الأعوام العشرة الأخيرة، وسيجد القارئ بعض التباين في الدراسات النقدية فرضته ظروف الكاتب النفسية والموضوعية والحياتية، ولكن الروح الأكاديمية ظلت تبرق فيها وتدفعها بعيداً عن الانطباعية الآنية والمجاملات الفجة، وقد يعثر القارئ الكريم على بعض الأسماء التي لا تمثل رسوخاً ابداعياً في الساحة الأدبية الآن غير أنها تمتلك المؤهلات على الامتداد نحو المستقبل انطلاقاً من استشرافي بأنها واعدة وقادرة على ترسيخ نفسها.

د. سمير الخليل

المدخل

الخطاب الأدبي والنقدي وشعرية النص

لعل التعرف على الخطاب الأدبي يقتضينا الالتفات إلى وجود خطاب غير أدبي، فالخطاب الأدبي هو نوع من الخطاب المتميز عن أنواع أخرى، فهو يعني استخلاص جملة من الشروط والمقاييس التي تجعل من خطاب معين خطاباً أدبياً أي رصد أدبيته ومعرفة ما وراءها من قوانين تحكمها. والخطاب الأدبي كما يتبين لنا نظام لساني دال، وهذا النظام تشكله مكونات الخطاب وعناصره وهي: الأصوات والتركيب والدلالة والتداولية، وهو بناء لغوي جمالي واللغة فيه متكلمة عن ذاتها ومتكلمة عن الأشياء خارجها وفق الصورة التي ترى بها الأشياء، فاللغة بالنسبة للخطاب الأدبي هي (المبدأ والميعاد والوسيلة والغاية التي تحقق كينونته.. إن مميزات الخطاب الأدبي تقوم على خصائص جمالية وأسلوبية)، فالخطاب الأدبي ينماز بسمات متفردة تمنحه خصوصية هي:

1- لغة الخطاب الأدبي تختلف عن اللغة المعيارية النمطية لأنها تتجاوز حدودها وتتحرر من قيودها، لأن هدفها اثارة الانفعال لا تقرير وقائع.
2- يتمسك الخطاب الأدبي بخلق وسائل تعبيرية جديدة تتسامى على الخطاب العادي النفعي أو التوصيلي.
3- لا تحيل لغة الخطاب الأدبي إلى دلالة واحدة بل تنفتح على غابة من التأويلات والدلالات وفي كل الأزمان.

فالخطاب الأدبي خطاب إيحائي كثيف مكون من شفرتين متراكبتين هما:

شفرة اللغة وشفرة الأدب وتميزه طاقاته الإيحائية وانفتاح دلالاته التي تعد سر كينونته حيث تتشكل طاقته الإيحائية بما يقع في نظام اللغة من انتهاك فيصبح نظاماً جديداً. ويبقى أن نشير إلى أن الخطاب الأدبي يمتاز بصفة الشمولية لكل الأنماط الأدبية، فلا يقتصر على فن دون سواه من الفنون الأدبية، وتبعاً لذلك تتعدد مسميات الخطاب عادة فقد يكون خطاباً شعرياً أو سردياً أو نثرياً أو مقالياً، أو مقامياً...الخ، وأن يكون الخطاب خاصاً بالفنون الأخرى التشكيلية والسينمائية والمسرحية، ولم يعد أمر الخطاب

مقتصراً على العلوم الانسانية فحسب إنما توسع ليشمل الخطابات السياسية والدينية والفلسفية لكون الخطاب (مصطلحاً لسانياً يتميز عن النص والكلام والكتابة وغيرها بشموله لكل انتاج ذهني سواء اكان شعراً أم نثراً منطوقاً أم مكتوباً فردياً أم جماعياً ذاتياً أم مؤسساتياً)، فالخطاب عموماً – كما أرى– قوة مهيمنة على مجموعة نصوص توجهها اتجاهاً معيناً، ولعل الاستقصاء الشامل لمظاهر الخطاب غير الأدبي واستنباط قواعده واجراءاته جعلته يرتقي إلى مصاف نظرية لها أسسها وفروضها وجهازها الاصطلاحي الخاص بها. أما الخطاب النقدي فهو لا يتجزأ عن الخطاب الأدبي لأنه (يتمثل في كونه نسقاً تكوينياً مهماً وأصيلاً في بنية الثقافة الحديثة وممارسة نوعية دالة تتضافر مع الانساق الأدبية والثقافية في سعيها لاكتشاف الذات وطموحها في تشكيل صوت نقدي أدبي متميز). ومن المتعارف عليه إن الأدب نشاط انساني يحاول التعبير عن علاقة الانسان بما حوله والتفاعل معه والوسيلة المستخدمة لغرض ذلك هي اللغة أي إن الأديب يتخذ شكلاً لغوياً ليعبر عن ذاته، ومن ثم يمكن أن نقدم التقسيمات الاتية:

النص الأدبي– علاقة اللغة بالعالم

والنقد نشاط أدبي ولغوي قبل كل شيء لكونه يتعامل مع نصوص أدبية ويدور في دائرتها، وهو يستعمل نفس المواد التي يستعملها النص الأدبي ومن هنا يلخص النقد بهذه العلاقة:

النقد الأدبي= علاقة لغة بلغة

ولابد للنقد أن يتجاوز هذه العلاقة لأنه إذا ما توقف عند هذا الحد أصبحت وظيفته محدودة، هذا فضلاً عن إمكان اختلاطه مع نصوص أخرى، أنه يبحث عن علاقة اللغة بالعالم فتصبح للنقد عندئذ معادلتان:

م1: النقد علاقة لغة بلغة

م2: النقد علاقة لغة بعالم النص والعالم كله

ومن هنا يمكن فهم قول رولان بارت (يترتب على ذلك النشاط النقدي المعول فيه على نوعين من العلاقات: علاقة اللغة النقدية بلغة الكاتب المدروس وعلاقة هذه اللغة بالعالم)، وهكذا يتضح إن العلاقة بين النص والنقد هي علاقة احتواء وتجاوز ولا يعني

الاحتواء عادة كتابة النص الأدبي بأسلوب جديد إنما يعيد تشكيل مفاصله المهمة ذات الدلالة المنفتحة. وإذا كان النص الأدبي والنص النقدي نتاجين لغويين بامتياز خاص فما السبيل إلى التفريق بينهما؟ يكمن الفرق بين الخطابين الأدبي والنقدي في طبيعة كل منهما إذ أن اللغة الأدبية الإبداعية لغة موضوعة، أما اللغة النقدية فهي لغة محمولة.

وحينما نحلل أي نص أدبي نهدف من ذلك إلى الوصول إلى شعرية النص والشعرية على اختلاف وجهات النظر فيها محاولة إدراك الطبيعة الفنية للخصائص التكوينية لكل جنس أدبي واستنباط القوانين التي تحكم الخطاب اللغوي الذي يكتسب بفضلها صفة الأدبية بأبعادها الجمالية، وبحسب هذا الرأي فلقد تنوعت ماهية القوانين التي تحكم الخطاب اللغوي الإبداعي لتنوع أجناسه، وتبعاً لذلك فالمنهجية القادرة على استخلاص تلك القوانين المتحكمة قد تنوعت هي الأخرى، بمعنى إن الكيفية في الاستنباطات متنوعة بحسب توجيهات منظري الشعرية ومساراتهم المعرفية سواء أكان ذلك في صورة آراء فردية أم مدارس منهجية، والبحث عن شعرية النص الأدبي على رأسها كما أظن لأنها اتخذت من اللسانيات أساساً في إدراك شعرية النص وبهذا يكون النص ممارسة دلالية ذات نظام متميز خاضع للتصنيف يعيد للكلام طاقته الفاعلة ضمن حيز الفضاء الذي يتصل فيه من مبدع النص لمتلقيه، وعبر تفكيك لغة الاتصال أو لغة التعبير يعمل النص على بناء لغة أخرى ذات بعد يمثله اتساع الحركة التركيبية داخلة بعد خروجه عن إطار الاتصال الشائع وعن حدود المشابهة الخطابية والبلاغية المألوفة.

وبهذا فالنص الأدبي هو الذي يتميز عن غيره من النصوص الأخرى بالعناية بالطاقة اللغوية التي ترسم الوظيفة الأدبية التعبيرية النابعة من العلاقات الدقيقة التي يشيعها المبدع في نصه، حيث تتجلى هذه العلاقات النظمية للنص، بمعنى آخر التي تظهر بمصاحبة البنية السطحية ومن ثم العميقة من أساليب ودلالات وإيقاع وتراكيب، والأسلوب بعد الشفرة الساحرة في كل عمل أدبي.

لقد انبثق مصطلح الأسلوب الذي هو سر الشعرية من خلال مصطلح كان شائعاً قبله هو البلاغة وكانت البلاغة التي هي في القول الرفيع تتحدد في شكل قواعد نظرية ولكن هذه القواعد البلاغية عندما كانت تحتاج إلى قواعد أخرى تصنيفية تسهل تقسيم

الكلام بحسب مراتبه الفنية وتلك القواعد كان يتكفل بها الأسلوب ولكن شدة الالتزام بحرفية القواعد المعيارية كما هو في البلاغة أدت إلى نوع من التجمد في الأداء الأدبي تحولت معه الأقوال إلى حجر على التشكيل أكثر منها عونا على التعبير.

فإذا كان الأسلوب في أقدم تعريف له في تراثنا الأدبي هو الضرب من النظم والطريقة فيه فإن الدقة في مفهومه لا تلغي التعريفات الأخرى ولن تكون بديلاً عنها ولكنها اعني الدقة هنا في أكثر الاحتمالات وأقوالها تنهض بمحموله المعرفي القابض على فكرة النظم القائم على طريقة الشاعر أو الأديب في صياغة نصه.

لقد اهتم كثير من الباحثين والنقاد في الخوض في مفهوم الأسلوب وكان من ثمرة ذلك الخوض الكشف عن الأساليب الأدبية التي بلا شك شفرة النص الأدبي، واتخذت محورين مهمين في تاريخ الأدبية العربية توزعا على أسلوبين هما:

1- الأسلوب الشعري

2- الأسلوب النثري

وبالرجوع إلى طريقة تشكيل هذين الأسلوبين وفاعليتها فإن الأسلوب الشعري نهض بمحمول المنجز التراكمي للشعرية العربية في مسارها التاريخي التكويني بدءاً من المعلقات وانتهاءً بقصيدة النثر، وقد يكون الأسلوب الأدبي شعراً فتبدو فيه مظاهر لفظية تلاؤم طبيعة هذا الفن الشعري الذي يقوم على انزياح اللغة إلى حقول دلالية مغايرة.

إن محاولة إبراز شعرية العمل الأدبي مهمة مشتركة بين طرفين الأول مبدع النص بوصفه منتجا له والثاني الناقد الذي يدخل معه في شبكة علائقية تفاعلية عبر تآلفه مع النص والتجربة لتغدو مؤطرة بظلال يستوحيها بعد أن يبلغ ساحتها انفعالاً وإحساساً وتحليلاً. إذ لا مراء فيما يمتلكه الخطاب الشعري بوصفه خطابا أدبيا من القدرة الهائلة على تنشيط مخيلة المتلقي واستثارة قنوات الإدراك لديه مستدرجا إياه إلى الالتذاذ والانتشاء الحاصلين في أثناء قراءة نص شعري ما أو سماعه، ومن ثم يجره ذلك إلى البحث والاستقصاء عن أنساقه وتشكيلاته ودلالته التي اكتسبت خصوصيتها ضمن اندراجها في نظام لغوي.

إن قضية اللغة عند الشاعر إنما هي قضية حياة أو موت في مساره وتاريخه الأدبي فلغته تجدد طبيعة أسلوبه بالاستناد إلى الطبيعة المعجمية التي يتناول من خلالها مقتضى القول وأسلوبه ويحدد طبيعة لغته بمعنى أن الواقعة الأدبية تتبادل في فضائها اللغة والأسلوب وصولاً إلى ما يستدعي العناية بمسألة الأسلوب بوصفه مسألة كاشفة تنهض بمحمول أدبي ذي طبيعة جمالية تسهم في الإعلان عن إمكانيات الشاعر الفنية وتقدم خصائص تشكيله الشعري.

الفصل الأول

تقويل النصوص الشعرية

الفصل الأول

تقويل النصوص الشعرية

الانفلات من التأطير والانغلاق

في نصوص أجود مجبل (محتشد بالوطن القليل)

المستهل جزء من البرهان على الشيء إذ لا نرى الشيء إلا من أجل البرهنة عليه حسبما يرى (أرسطو) وبناء على ذلك فمن عوامل نجاح الكلام أن يكون الشاعر صاحب حجة ولسان بليغ وصوت جذاب واسترسال وانتقالات واضحة وهذا ما ورد في مدونه (أجود مجبل) ((مُحتشدٌ بالوطن القليل)) فالعنوان يعكس الدلالة وهذا سر القدرة عند الشاعر، إنّ المستهل يقول لنا شيئاً مُضاداً فالحشد يكون لذي سعةٍ، والوطن القليل هو الكبير الذي يتسع الحشود أو المحتشد دائماً..

إن الشعر هو مغامرة القبض على نار اللحظة المتوهجة، من خلال الارتقاء والسمو باللغة وإيقاعها المنبعث من ثنايا الألفاظ والعبارات المتوافقة بإطارها المتصاعد والحس الشعري، عبر تجليات فنية تنحصر في التكرار بأنواعه لما يحققه من تجاذب على مستوى الصوت واللفظة والجملة والفضاء المشهدي والرمز والخيار الجمالي والتقنية الموحية بالمعاني والدلالات التي تكمن وراء الألفاظ. وهو المكون اللغوي – أي: الشعر – الذي تفرض طبيعته الإثارة بحكم بنيته الجمالية– المعرفية التي تعتمد الاختيارات اللفظية التي تكشف عن طاقتها المثيرة للواقع، كونها الوعاء الذي يستوعب الوعي الذي يعبر عن السلوك الفكري بتداخل الأدوات الاجرائية الفاعلة كالرمز والإشارة واللون.

والتجربة الشعرية الناضجة تلك التي تتسم بالوعي الواقعي المقترن بالوعي الفني الإبداعي الذي أسسه الموقف الفكري والرؤية الثورية اللذين بوساطتهما يكشف الشاعر عن المضمون الإنساني الذي يُمثل (حضور القصيدة) كما يقول: أدونيس.

والشاعر أجود مجبل في مجموعته الشعرية (مُحتشدٌ بالوطن القليل) الصادرة ضمن سلسلة نخيل عراقي/ 2009 بست وعشرين قصيدة وإهداء. يحاول فيها اقتناص اللحظة

لبناء شكلٍ مشهدي يعتمد اختصار الامتدادات الزمنية. حتى أن فاعلية الصورة عنده صارت تقوم على مدركاتٍ عقلية تكشف عن وعي شعري فضلاً عن تنظيم النص إيقاعياً باستخدام المؤثرات الصوتية كالتكرار الذي يشكل ظاهرة إيقاعية تسهم في إثراء النص وابراز التوترات حتى تصل به إلى ذروة التعبير عن النفس التي تعيش حالة من التمزق والإغتراب. كونه دوراناً داخل الذات يستخدمه الشاعر لدلالته النفسية. ومن ثم إحداث التأثير وجدانياً وذهنياً في المتلقي لأنه يعكس جانباً من الموقف الإنساني- الوجداني:

خذ لونك الأرضي من موشور هذا النزف..
واقرأ ما تساقط من نخيل القلب اقرأ..
فالجزيرة ما تزال تعد قهوتها..
وتخفق في هواك..
مطرٌ هنا.. مطرٌ هناك..
احمل سماءك وانتشر كالماء..
إنّ الموج لن تصطاد زرقته الشباك..
مطرٌ هنا.. مطر هناك.. (ص86- 87)

فالشاعر يستنطق الجمادات المتنقلة بين الحلم والإشارة الحسية المنبثقة برشاقة أسلوبية عبر ملكة الخيال الخصب. فالنخلة همزة الوصل التي تربط الذاكرة بالواقع تتكرر صورها الإيحائية في نصوص الشاعر وتتلون عبر لوحات مشهدية تكشف عن صورٍ نفسية في مخيلته. كونها محور مفتاح الذاكرة والحلم ومحور الارتباط النفسي بالأرض والوطن:

بلاد النخيل صُلبنا عليه طويلاً..
وحين نزلنا من الصُّلب طوقنا الدائنون..
بلادي (يُسلفنها) الأمراءُ..
لكي يرسلوها هدايا لأبنائهم..
خلف تلك البحار البعيدة.. (ص134)

فالنخلة تمثل مرتكزاً نفسياً في تجربة الشاعر الوجدانية كونها تعني الانتماء والتأصل والجذور الممتدة في أعماق الوجود لذا فهي تشكل رمزاً موقف الشاعر الفني والفكري.. فالنص ينتمي إلى مكان وزمان شعري منغمس في ضفاف النهر وما يحتضنه ويظلله من سعف النخيل. فانعكست البيئة بكل مكوناتها على مجمل شعر الشاعر ولم تنحصر في الجزئيات بل في مجمل مضامينه ورؤاه فتميزت قصائده بتركيبةِ الصور، إذ الصورة الواحدة تجر إلى استطالات صورية. كون الطاقة الشعرية عنده تتضجر لتستدعي الصور والأحداث بلغة درامية يجنح إليها الشاعر مع مشهدية صورية تُجسد اللحظة المتوترة من خلال التناقضات المتصارعة داخل الوجود والأشياء التي منحت القصيدة تحولاً مستمر الرؤيا والصور الشعرية والتركيب والبناء الفني والأسلوبي. إذ القصيدة تسبح بعوالم تبدأ بمعطيات خارجية تنحو بالنص الشعري صوب حضوره الاجتماعي ومن ثم التعبير عن المحتوى بحضور الرمز الذي تولد منه الصور الحسية التي تتبعها صور جزئية لتكون مشهداً أو لوحة حسية فيها مظهر حركي يتخلل تكوينها لتوكيد النص الفكري داخل معمارها الجمالي الذي تميز بصوره التي لا تخلو من درامية تستمد وجودها من تفاعل ذات الشاعر بذهنية تجنح إلى التجريد الفني الذي يمنح الألفاظ دلالاتها لتسمو باللحظة الشعرية صوب التأمل:

أحبكِ..
والصبح الرصاصي هاطل..
وفي غبار القشعريرات عالق..
على الجسر في بغداد ظلي مُثقب..
وفي مجلس النعمان تبكي الشقائق..
فقلت:
إذن ضع رأسك الآن بجانبي..
فإن دخان الحرب كالنخل.. باسق..
وهاك فمي..
تعويذة أبدية..

ولغزاً أضاعت شاطئيه الزوارق..   (ص48)

فالمدينة رمزٌ يحس الشاعر من خلاله بالانتماء الحقيقي إلى الوطن وبذلك شكلت معادلاً موضوعياً للتجربة ببعديها الذاتي والموضوعي..

أما الرمز التراثي فقد شكل انعكاساً للغربة فسجل الشاعر حضوره داخل القصيدة كتجسيد لقوة الرفض عبر اتصاله بمدينته ونخيل بساتينه فضلاً عن أنها أقنعة يتقنع بها لتمرير تجربته الشعرية:

فناديتُ:

يا (أصفهاني)

هذي أغانيك مغروزة في بكائي..

فكيف تؤرقني قينة

في الطريق إلى بيت زرياب..   (ص60)

فالشاعر يؤكد على المفردة بجعلها شطراً شعرياً مشحوناً بالموحيات. فكان مختزلاً للعبارة كي يمنح المتلقي فرصة التأمل من خلال الفعل والترابط الجدلي الذي يقيمه الشاعر في بناء معماره الشعري الذي يعمق في الذهن حضوره من خلال الشحنة الدرامية و (المونولوج):

هنا ألقت الطائرات تحيتها المعدنية..

وانعطفت نحو نخل السماوة..

كان وحيداً..

قبيل السقوف التي غادرت فجأة..

وعليها تواقيع كل العصافير..

كان وحيداً..

قبالة نهر كان يطارده في السهول كرادلة دامسون.   (ص15)

فالشاعر يُبحر في خضم الذاكرة باستخدام أسلوب الاسترجاع الذي هو نوع من ردة الفعل لتشكيل الصورة الشعرية التي هي: عنصر بناء عضوي كونها (مجموعة ثقافية

وعاطفية معقدة في برهة من الزمن) كما يقول (ازراباوند) فكانت كثافتها تجمع الإيحاءات النفسية والفنية والحلمية.

لقد تميزت تجربة الشاعر ببعدها الواقعي والحنين الذي أساسه الشعور بالغربة الزمكانية وقد تمثلت في حنينه إلى وطن موجود في المكان وبعيد في الزمان:

سوق الشيوخ
وأنت وهم مدينة..
خسر المحبة وحدهم أحبابها..
هرموا وهم لم يملكوا..
في ليلها سقفاً..
ولم تومئ لهم أبوابها.. (ص53- 54)

فالشاعر يوهمنا في كثير من قصائده بحداثة ضبابية في بناء قصائده التي خرجت شكلاً عن العمود الفراهيدي وهي تنتمي إليه جوهراً إذ أن الشاعر ينثر تفعيلاته الشعرية مع مراعاة المفردة ككيان قائم بذاته. كونها كائناً مرموزاً يشكل صورة فاعلة بإنشداده للصور الأخرى التي تشكل البناء العام للقصيدة بقوة ودقة متناهية تجعل المتلقي يتخيل أبعادها وموحياتها. ففي قوله:

لنا تحت أختامهم..
وطن قليل..
تضور فيه العراء..
سلام لنهريه..
من ظامئ يوهم أنَّ القصيدة ماء..

نستطيع أن نعيده إلى نسقه الفراهيدي لما يلي:

لنا تحت أقدامهم وطنٌ تضوّر فيه العراء..
سلامٌ لنهريه من ظامئ توهّم أن القصيدة ماء.

لقد كانت قصائد الشاعر تسبح بمضامينها الإنسانية المتدفقة داخل فضاءات الصراع بشعرية متناغمة بموسيقاها الدافئة المنبعثة من ثنايا مفرداتها وقوافيها اللينة.

فاللفظة الشعرية عنده فاعلة مؤثرة بتوافر عنصري المحتوى العقلي والإيحائي عن طريق المخيلة مع اتصالها بالألفاظ الأخرى حتى نهاية المشهد الشعري الذي يتكئ على شريحة جمالية تعتمد الوجود الطبيعي (النخلة- النهر- الطين- الغيم) وذاكرة الأشياء (الجسر- المشجب- الطلقات) بلغة تنقل الواقع المادي المحسوس إلى واقع جمالي مثير عبر مخطط البناء الشعري للشاعر، ومصارعة اللحظة بأبعادها الاجتماعية والنفسية كي يُحقق وجوده وحلمه لذا كانت قصيدته رؤيا تُعبر عن ذاتها بالصورة المتوهجة التي تؤشر الوعي الفني الذي يستثير الكوامن الجمالية. بانفلاته من التأطير والانغلاق. فضلاً عن الرمز الذي هو: "تعبير عميق الفكرة مزدوج المعنى".

البنية المائية في (أبي أيها الماء)

لعل التجارب الابداعية الأصيلة باتت محدودة في قرننا الراهن لاختراق الكثير من الرؤى، والخلفيات الجمالية في أعماق التربة الخصبة للنص، انطلاقاً من أنَّ الكثير من الأفكار المحلقة قد طرحت فيكاد اللسان يتعثر في مسألة ولادة النصوص الشعرية المتفردة، للزخم الذي يزدحم به المنتج الشعري في هذا المضمار حتى، كأنَّ المنتج المتداول هو نظرية في التكرار المقيت والخواء في التجارب.

لهذا فالدور للمخاض النقدي الذي يستحق أن يقال إنه قول مختلف، أو عمل يستحق التأمل، وخطاب مؤهل أن يكون أرجوحة للنقد الجديد في وضع المنجز الشعري الحداثي في مآل التقدير.

وديوان (يا أبي ايها الماء) للشاعر أجود مجبل هو من المناهل النادرة التي يجد فيها الناقد الشيء الكثير الذي يصلح أن يعمل ضمن المنظومة النقدية الابداعية، ويكفي القارئ أن يكون مجرد قارئ لهذا النص المترع بالأبداع حتى كأن مجرد القراءة صالحة لجعل المتلقي يجد لذةً في تلك القراءة.

ويعد موضوع (الماء ومتعلقاته) هو من أرقى الموضوعات التي تحلى بها هذا الابداع حتى صار بمثابة الثيمة المركزية في هذا البناء الفني المتخم شعراً.

لهذا حاولنا السير خلف هذه الثيمة لدراستها في هذه المجموعة الشعرية، وقد وجدنا أن الحيز الموضوعي لهذه الثيمة يتحرك بحركة بنيوية في دلالة الديوان، فالموضوع

المائي يتسطر في تراكيب وهذه التراكيب وفق الخط البنيوي المؤمن كما معروف بالفلسفة الثنائية للأشياء[1].

ومن ثم فأن اسقاطات التراكيب تصب على النص بجملته من خلال وجود الوحدة العضوية بين لبنات النص الواحد.

وقد قسمنا الدراسة على ثلاثة محاور، وهي:

1- تركيب العنوان مائياً.
2- التركيب التجاوري للمفردة المائية في داخل النص.
3- التركيب النصي للماء.

ومن الواضح للعيان أن المدونة تنفتح بعنوانها الرئيس (يا أبي أيها الماء) الذي يعد المد العام لثيمة الماء على كل اجزاء النص، وتنشطر هذه الثيمة إلى مجموعة من العنوانات الفرعية، وهي:

1- العودة إلى جورنيكا.
2- حيث لا حارس للرياح.
3- آخر الماء.
4- من بريد أبي فرات.
5- زهرة للعام الدراسي.
6- عتاب النواعير.
7- موجز للنهر.
8- إناء.

---

(1) المنهج البنيوي: هو الذي يهتم بدراسة فلسفة الثنائيات سواء كانت هذه الثنائيات متفقة الشكل فقط مثل التكرار، أو متفقة الشكل مختلفة المعنى كالجناس، أو مختلفة الشكل والمعنى كالطباق والمقابلة، أو ثنائية اللفظ والمعنى وهي كل البلاغة مطلقاً (ينظر مثلاً جدلية الخفاء والتجلي/ 5-10، والنظرية البنيوية بين شكلية النقد التراثي وعمق النقد المعاصر/ 18، والثنائيات الفلسفية في النص المثمر/ 27، والمعجم النقدي المعاصر/ 117).

أول ما يلتقطه النظر النقدي أن ثمة ثنائية أولية تتشكل بين عنوان الديوان المشرق بدلالة الماء مع كل عنونة فرعية، وكأن الرواق المائي يتخلل كل عالم من العوالم التي طرحت في هذا الديوان أي أن هنالك سطحاً واضحاً، وعمق قد لا يتاح للعين الأمساك به.

ولو دققنا بالعنوانات الفرعية سنجد أنَّ هنالك عنوانات تعلقت بالماء، أو ما يرتبط به: وهذه العنوانات انقسمت على ثلاثة مجاميع، وهي:

أ- مجموعة ارتبطت بالماء مباشرة، وهي:

1- وطن للغيم والذكرى.
2- آخر الماء.
3- موجز للنهر.
4- يا أبي أيها الماء.

ب-مجموعة ارتبطت بالماء بصورة غير مباشرة، وهي:

1- عتاب النواعير.
2- حارس الطين.
3- إناء.
4- تفاقمت بحار.

ت-مجموعة يتخللها الماء مجازاً، وهي:

1- قمر القبائل.
2- ترنيمه الأفق النفيس.
3- زهرة لأبي تمام.
4- من بريد أبي فرات.
5- زهرة للعام الدراسي.
6- إلى ميثم، وثمر الحكايات.
7- سنابل الحسين.

من خلال الجرد السابق نصل إلى أنَّ الدلالات الظاهرة للماء هي التي غلبت، ومن ثمَّ فأن الثيمة (المائية) في هذا الديوان هي ثيمة شعرية مائية بامتياز:

وعند فرز الدلالات التي طرحت في العنوانات سنجد ما يأتي:

أ- العنوان الأصلي للديوان.

ب- العناوين الفرعية.

أ- العنوان الأصلي للديوان/ عند النظر إلى هذا العنوان:

(يا أبي أيها الماء) سنجد:

1- البنية التركيبية الرئيسة، هي:

يا ابي أيها الماء= يا ابي + أيها الماء ← الانتساب + نداء الماء ← الأصل+ (وجعلنا من الماء كل شيء حي) ← الأصل + الحياة ← أصل الحياة مرتبطة بشاعر النص.

2- البنية التركيبية الفرعية للعنوانات، وهي:

بما أن العنوان (يا ابي أيها الماء) فالخطاب اللغوي هو:

النداء بأداة+ أبي + النداء بلا أداة+ الماء بال التعريف بمعنى أن مناداة الأب هنا هو من باب تحول صيغة الأبوة التقليدية إلى الماء غير التقليدية، ولما كان الانتساب إلى ابوة الماء هو من الأمور المستحيلة واقعياً، فالقضية، إما أن تكون مجازاً فيكون الأمر ممكناً أو أن يكون الأمر في عمقه حقيقة فسيكون العنوان سفرة تفيد أن ابوة الشاعر هي الانتساب إلى مادة الماء التي تعني الصفا الطهر ومن ثم فبنوة الشاعر بنوة حقيقية لأنها منطلقة من ابوة أصيلة ومن ثم سيكون الماء ينهمر من نهر يصب في موقع الإنسان ولما كان أصل العنوان الرجوع إلى الشاعر نفسه، والشاعر عراقي، فانتسابه إلى نهر العراق معناه الانتساب إلى العراق ومن ثم الانتساب إلى العراق الانساني الأصيل.

وعند طرح هذه النظرية ضمن الخطاب البلاغي سنجد أن موضوع الديوان هو استعارة، والاستعارة بدورها هي أصلها تركيبة تتشكل من ثنائية اصلها بين التشبيه معها، وما حذف منه هذا هو الشكل العام للاستعارة أما الاستعارة بذاتها قد تحقق ثنائية إذا تداخلت مع أي نوع من أنواعها.

فعند النظر إلى استعارة العنوان الرئيسي للديوان نجد:

(يا أبي ايها الماء)، فعند تأمل هذا العنوان سنجد أن فكرته تحول الأبوة الإنسانية إلى الماء الجامد بمعنى تحول الماء إلى كائن حي، فيصير بمثابة الأب، ومن ثم فالاستعارة (أصلية) [1].

وهذا العنوان يستقبل استعارة أخرى حينما نجد أن واقع الحال لا يجمع الأبوة والماء وسيحيلنا العنوان على ما يسمى بـ (الاستعارة العنادية)[2].

وفي العنوان نوع من الاشادة به ومن ثم هو (استعارة تلميحية)[3] ومن ذلك نستنتج أن العنوان، مصدر اضاءة للنص.

ومن خلال ربط التراكيب الخارجية للعنوان+ الدلالة الداخلية لها إلى طرح صورة الماء في أكثر من اتجاه غير مائي، مثلاً:

1- يا ابي ايها الماء+ العودة إلى جورنيكا ← إلى أن العودة إلى المكان هو العودة إلى الماء أو الأصل فإذن أول تشفيرة بنيوية حققتها العنونة هنا هي: أنَّ المكان هو الأصل أو الوطن.

2- يا ابي أيها الماء بـ أكليل الحكايات← إلى أن الأصل الماء هو قيمة الحكايات أو التراث ← إلى أن أهم أسس الأصول الإنسانية للشاعر هي تراثية؛ فإذن الأصل هو التراث، وهذا يتلاقح مع النتيجة السابقة من خلال:
(الوطن + التراث).

3- يا ابي أيها الماء+ قمر القبائل ← إلى أن الأصل العام يحتاج إلى أصل فرعي، فالأصيل يجب أن يكون شكلاً وجوهراً.. الخ.

---

(1) الاستعارة الأصلية: وهي إضافة الحياة على غير الحي (ينظر مثلاً: المعجم البلاغي/ مادة الاستعارة الأصلية).

(2) الاستعارة العنادية: وهو اجتماع شيئين لا يجتمعان في الحالة الاعتيادية (ينظر: المعجم البلاغي / مادة الاستعارة العنادية).

(3) الاستعارة التلميحية: هي الاستعارة التي تتضمن دلالة المدح أو الفخر (ينظر: المعجم البلاغي/ مادة الاستعارة التلميحية).

ولو جئنا إلى التراكيب الداخلية للثيمة المائية سنجد ثلاث قضايا أساسية احتضنت الثيمة المائية عمقاً من خلال:

1- الشكل الخارجي للخطاب الشعري يعطي اتحاداً تركيباً مع الثيمة المائية من خلال أنّ من يتسلسل في قراءة سطور قصائد الديوان سيجد سطراً ثم يليه سطر مخالف له في الحجم أيضاً فلا يوجد سطران بحجم واحد في كل ديوان الشاعر، فمثلاً حينما نقرأ مقطعاً من قصيدة (العودة إلى جورينكا) سنجد الشكل الآتي:

كم بعيد هواؤك الرحبُ يا شيخُ
فلا تلتفت بغير سجاياك
بنورك ارتموا جنادب في الرمل
وكيزانهم
سيملؤها الصيف عقوقاً
مرضى لمن سوف يأتي... (1)

فالسطر الأول مكون من خمس لفظات، والثاني من اربع، والثالث ومن خمس الفاظ، والرابع من لفظة، والخامس ثلاث الفاظ، والسادس اربع.. الخ، وهذا نفسه يتكرر في أكثر من موقع من مثل:

خطاكَ
من الليل المدبّب ترشف
وصوتك شباكٌ
على الريح ينزفُ
ومنك بهذي الأرض
آثار كوكب هنا سار يوماً
والرمال تؤرشف (2)

---

(1) يا ابي ايها الماء/ 7.
(2) نفسه / 17.

وثمة قضية أخرى هي كثرة استخدام الصور الشعرية المائية، في مثل:

.... لأنني وطنٌ
مازال يسكنه غيمٌ تشرّد
لم يحلمْ بأيواء
الليل في جسدي
يسقي خسائره
والأرض تتلو ضحاياها بأرجائي
ودفتري هو هذي الريحُ
املؤها بقامتي
بأسمائي [1]

فالوطن يسكنه غيم، والليل يسقي خسائره، ودفتري هو هذي الريح املؤها بقامتي.

فالغيم في سكنه في الوطن إحالة للماء والغيث الثري، وهو بدوره يشير إلى أن مستقبل الوطن يوحي بخير، بينما استعارة الليل الساقي لخسائره يقابل- في الحقيقة- الشر الذي ينمو في هذا الوطن أما الدفتر فهو ريح تملؤ بالقامة.

بين حلم التغيير وصورة الواقع الجديد

في (تلك صورتهم الاخيرة)

تأرجح الشعر بين حركتين مهمتين في تاريخه فمن ضفاف الرومانسية الحالمة، انتهى الى اسواق مدينة يتجاذب اطرافها الخراب، وبين اغفاءة الحلم وصحو الواقع كان الشعر يبحث عن وسيط يجدد وصل ما انقطع من رؤيا ذلك الحلم.

ماذا تبقى من الشاعر العراقي الان؟ بعد عقود من خيبات لا تليها الا خيبات تماثلها في الشكل ويتضاعف اثرها في خزائن الذكرى، أصبحت تركتنا من مدخورات الاحزان الكبرى مدونات تنهش جسد الشعرية العراقية. فمن استفاقة هزائم الحلم المشترك الى برغماتية المصير الفردي وجد الشاعر العراقي بلده من دون رؤى، تتقاذفه،

---

(1) نفسه/ 38- 39.

بقايا ايدولوجيات مستعملة، أعيد انتاجها لملء فراغ ما بعد التغيير، كما كنا نفعل خلال الحصار الاقتصادي (الترهيم) لكن ليس بمعناه الاخر بل بسخريته المؤلمة.

فمن شاعرٍ يرى وطنه اطراف خيمة العشيرة وبقايا اطلال منازل الحبيبة، الى شاعر لم يعد يبصر شيئا، تحولات كبيرة طرأت على الشاعر الانسان، فتداخلت على مرأى بصره الازمنة وتقاطعت فضاءات الامكنة؛ لتنتج نصوصا يكتنفها الاحساس باللاشيء واللامعنى، وجودية سوداء مرت على ذاكرته فلم يعد قادراً على صياغة تعريف للهوية والانتماء والوطن والمسميات الكبرى. شاعر استفاق على صفعات الضياع المؤلمة المتتالية؛ ليجد الجميع بقربه اشباحا لم تعد تصلح بينهم سوى لغة الرثاء (تلك صورتهم الاخيرة) اشباح يتدافعون فيما بينهم وهم يعرجون الى فضاء الابدية مثقلين بسؤال ينتهي بعلامة استفهام كبيرة لماذا حدث كل هذا؟

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية استفاق المجتمع البشري الذي خاض تلك الحرب المدمرة على وقع هذا السؤال، فطفق الكل يبحث عن الاجابة، لم تكن صورة الراحلين الاخيرة إلا مادة تتشكل منها الإجابات، فأين موقع الانسان، من الوطن والهوية والحياة ؟ كيف يمكن ان يتقي جريمة البشرية الاولى (الحرب).

وللشاعر على وجه خاص مساحة اكبر من ذل السؤال؛ اذ تتلون اسئلته بصيغ شتى تدفع بالرومانسية والقبلات الحالمة وصور موكب الصيف الهادى الى الخلف، تتدافع تلك الصورة حتى تهمل نفسها وتنسى انها يجب ان تكون موجودة، الصور المهيمنة في شعر المرحلة هي صور المدن المهزومة، المكتومة بانينها، المودعة لابنائها، الحافلة بطقوس التشييع الجنائزي.

من هنا يبدا رياض الغريب مجموعته الشعرية من الاصبع الذي وضع على الخطأ الاول، الخطأ في ان نظن ان عبورنا الى الضفة الاخرى من السرمدية له منفذ واحد فقط، وان اخر ما نقدمه – قبل التدافع على معبر الرحيل – ابتسامة لن يفهمها سوى العابرين بعدنا.

تطالعنا عتبة النص الموازي بمقتبس من شعر الشاعر (بلانشو) يقول فيه (ما كنتُ اموت دون ان انبس بكلمة في النهاية، كنت مقتنعا بأني قد نظرت لجنون النهار وجها لوجه). تمتلك هذه العتبة مؤشرا دالا على ان الكلمة هي ما نملكه وسط تراكم طبقات من يأس مثقل

باحساس يعجز الشاعر معه عن احداث تغيير ما، ومن تحت تلك المنطقة العميقة في الذات يتمرد السؤال لينبثق للوجود حاملا مؤشرات تدل على حتمية المواجهة، فالنظر للجنون قرار مواجهة تتقاطع دلالاته مع ما يترشح لنا من العتبة النصية الاخرى غير المعنونة التي تقابله ولنسمها عتبة الاهداء، ذلك ان (بلانشو) يضع الكلمة الفيصل بين الحياة والموت، في حين ان الاهداء يأتينا على لسان الشهداء الراحلين باهتاً مهملاً مجترا يدور في فلك مغلق يشي بانه خطاب غير مسموع.

لا احد يتذكرنا
نحن الجنود السابقون
كم ذرفنا على الحدود من احلام
لا يهم
المهم نحن الان احياء ونتذكر كل شيء
نتذكر الصور الباهتة للشمس وهي تصفع رؤوسنا المعرضة للقذائف
والمطر وبنادق الموت خلف ظهورنا
لا احد يتذكرنا[1].

يجري الغريب مقابلة بين الوجه والرأس، فبينما يسلم الجنود رؤوسهم للشمس بمعنى ان وجوههم منكسة الى الارض، تضع قصيدة بلانشو الوجه مقابلا للشمس وكلاهما يتعرضان للموت في النهاية، الا ان صوت المقاومة يصدر بقوة من العتبة التي حملها النص الموازي، بينما يأتي الصوت الجماعي للجنود محملاً بالخيبة.

في قصيدة ((اكبر منه هذا الظل)) يظهر حجم التركة الثقيلة التي يمثلها الظل فهو حاضر حتى كأنه ليس ظلا بل يملك القدرة على مصادرة الواقع، يقول:

اكبر منه هذا الظل الذي يطارده
يدعي انه يغلق فم الوردة
يدعي اشياء لا تصادفنا نحن المارة دائما

---

(1) تلك صورتهم الأخيرة: 5.

نحن نمر دون ان نغلق قلوبنا
لنتحدث معا.. كن مكاننا ودعهم يمرون
نحن لا نتفق مع الظل [1].

الظل بمفهوم (يونغ) هو الجانب الأسفل من الشخصية، ومحصلة كل العناصر الفردية والجماعية التي لا تتوافق مع الموقف الذي تتخذه الرؤية الواعية (الشعور). فالنص هنا يدعو الى تجاهل تلك المنطقة والبحث عن مسارات مختلفة، يقول:

وهم يدعون انهم يعرفون شكل وجوهنا في احلامها
ويعرفون الهواء الذي يتغلغل في ليل خوفنا
ويدعون بالتي
وعاكسهم بالاتجاه
بخيالاتهم التي تذهب بعيدا [2]

يشتمل النص على محذوف نصي يتكرر على شكل فراغ في فضاء الورقة، وهو يحيل على الاية القرانية (جادلهم بالتي هي احسن)، ويتعمد النص تغييبه وترك مكانه فارغاً كيما يتم استبداله بدلالة مغايرة، وهو يؤشر تضادا واضحا يؤرق الشاعر؛ فيتقصى اثره في متون اخرى.

وتتخذ القصيدة الاولى في المجموعة انموذجا لنظرتنا في المجموعة باكملها، اذ ندرك من عتبة العنوان، ان العتبات النصية لم تكن ظاهرة نصية ثانوية في النص، بل مكوناً جوهرياً في بنية القصائد، وان استلال عنوان المجموعة من عنوان القصيدة الاولى مؤشر على اهمية هذه القصيدة.

تدخل القصيدة في لعبة الزمن فطبيعة الاسماء والامكنة حاضرة في التاريخ القديم (الكهنة، الاميرة الشاعرة انخدوانا، وكلكامش وعشبته) تعرض القصيدة مشهداً طقسياً لجموعة من الشباب يسيرون نحو الموت، وتصف صورتهم الاخيرة وتساؤلاتهم وعلاقة

---

(1) تلك صورتهم الأخيرة: 207.
(2) م. ن: 208.

ذلك بالكهنة، وكيف انهم يحاولون تمويه الحقيقة فالموت يعني ان يستمر الكهنة في الحياة وهو ما يتضح في قول الشاعر ((دس صورتهم الاخيرة بجلباب كلكامش هامسا باذنه ان عشبته مضغها الكهنة وهاهم يتناسلون في الصورة))[1].

كيف تتشكل صورة الراحلين الاخيرة ؟ ومن يلتقطها لهم ؟ وما مصيرها ؟ تلك الاسئلة التي يجابه بها الغريب اسئلة الاسطورة التي يستحضرها في نصه، فالاسطورة كما يرى يونغ ((تكشف عن حاجات ورغبات ومشاكل انسانية مستديمة داخل السياق العريض لمراحل نمو النفس ونضجها))[2]، ومع تحرك الادب من النموذج الاسطوري الى نموذج السخرية منه، فانه ينحو الى المنطقي وما يمكن تصديقه والمشابه للواقع كما يقول فراي. وهو ما قام به الشاعر حين نسف المعادل الرمزي للأسطورة، وحوّلها إلى دلالة اخرى تماماً، وهي دلالة الهدم والخراب:

بعدما يتلفتون
بعدما يتاكدون تماماً من غيابهم
تمشي قدامهم شموع لاتنير
... كانت النوافذ مفتوحة
لشموع تشبه حياتهم
ايتها الشموع
هل لك ذكرى
ماذا تسمين غياب الاثر[3].

تحمل دلالة القصيدة انقطاعاً عن المكان الاول فـ(بعدما) تحيلنا الى وجود مكانين الاول تتشكل فيه اسئلة والاخر تتشكل فيه اسئلة اخرى، يبدأ الشاعر مع الاسئلة التي

---

(1) تلك صورتهم الأخيرة: 12.

(2) النقد الادبي الامريكي من الثلاثينات الى الثمانينات، فنست ب. ليتش، ت محمد يحيى، المجلس الاعلى للثقافة، مصر، 2000: 136.

(3) تلك صورتهم الاخيرة:154.

تنهال على الـراحلين باتجـاه الـسرمدية حيـث يمعنـون في فهـم معنـى الغيـاب والنـسيان والتلاشي، ومرارة هذا الاكتشاف انه لم يأت في وقته فبينما هم ما يزالون شموعـاً قـادرة على الانارة، ونوافذ مشرعة باتجـاه الحيـاة، يـضللهم الكهنـة بـوهم المـوت المقـدس في سبيلهم، والتضليل ياتي بمجموعة من الصور والاسئلة التي لا تجد اجابتها في المكان الاول ((لماذا نحن // وليس اوراق الشجر))[1] هذا السؤال الذي يعكس عمق المفارقة المؤلمـة، فبينما ننتظر من الشجر ان يبدل اوراقه ليمنحنا طبيعة اجمل، يأتي قـانون الكهنـة المتمثـل في استبدال ارواح الشباب الندية باخرى يابسة تتجعد في زوايا المعابـد واروقـة القـصور، اقصى ما يمكن ان يقدمه الكهنة هو التقاط صورة مع اولئك الراحلين ومـنحهم المباركـة، قبل ان تأتي قافلة وجوه جديدة تتلفت قبل النزوح الى الابدية:

وجوه جديدة تتلفت

رغباتهم اصبحت تحت لسان الحيرة يمضغها العويل المتجذر في ايامهم...

انخدوانا حائرة في الحديقة أي وردة تحمل لصورتهم الاخيرة

لتبتسم هي الاخرى ابتسامتها تمنحهم الامل الذي غيبه الكهنـة كـبيرهم تـسلل لنافذة يتلصص منها على الحديقة [2]

توظف القصيدة شخصية الاميرة السومرية انخدوانا ابنـة سـرجون وهـي الكاهنـة العليا للمعبد، وشاعرة لها قصائد مدونة على الواح طينيـة منهـا قـصيدتها (نـدب روح الحرب) تحضر الشاعرة هنا بوصـفها امـرأة وكاهنـة تمـارس دورهـا في تـضليل الـشباب وحثهم على الابتسام في صورتهم الاخيرة التي تنتهي في جيب الحاكم صورة يظهـر فيهـا الكهنة خالدين، بينما يحرم هؤلاء من تلفتهم الاخير:

دس صورتهم الاخيرة بجلباب كلكامش

هامساً باذنه ان عشبة مضغها الكهنة

وهاهم يتناسلون في الصورة...

---

(1) م: 10.

(2) تلك صورتهم الاخيرة: 11.

مغلقة ابواب الرمل اعترضت رغبتهم في الولوج الى تلفتهم الاخير[1].

معظم الاسئلة التي تثيرها قصيدة (تلك صورتهم الاخيرة) تجد اجاباتها في قصيدة (انا او ربما انت) اذ يقع الشاعر فيها تحت وطأة الشعور بالمرارة، وهي قصيدة تذكرنا بانثيالات قصيدة محمود درويش (انا لست لي) [2].

ترتكز قصائد المجموعة الشعرية على محورين رئيسين هما الوطن والذات، فالوطن حاضر عبر (الامكنة، التاريخ، الحروب) كما تطالعنا به عنوانات القصائد مثل (كلما قلت لها بغداد، بابل2010، اي بلاد تعنين، الحلة 2008، الحلة نهاية 2007، صورة المدينة...)).

والذات حاضرة في تلقي انكسارات الحروب، وزيف التاريخ، وخراب الامكنة مثل ما نلمسه من عنوانات بعض القصائد ((انا او ربما انت، محنة الطفل في دمنا، حجر لنكمل اعمارنا، ما تبقى لنا، منكسر وتجعد في مراياه...)).

تحيط بالقصيدة صورة مركزية واحدة هي صورة الراحلين بسبب الحروب وتنتظم الصور الاخرى في مدار الصورة الرئيسة ((صورة لرجل لكنها داخلية، صورة المنديل، صورة الفكرة، صورة مدينة، صورة لسكين، صورتي او سيرة ولد)) فاغلب الصور هي استدعاءات لموضوعات الحرب والفقد والقتل بلا سبب او مبرر، ففي قصيدة (صورة لرجل ولكنها داخلية) نجد المرأة التي تظل قرب التنور تلعن الحروب تضع مشهداً واحدا في النهاية، هو المراة التي تعمل منذ الف عام وهي تظل تلعن الحروب المستمرة:

لان الحياة توقفت
عند مشهد واحد
اسمه
لحن
لهذا

---

(1) م. ن: 12.

(2) ينظر: تلك صورتهم الاخيرة:107.

اراد ان يرى تنوراً

وامرأة

بلا رجل [1]

الفعل الكتابي وصراع الزمن في ((ترنيمة سوداء))

في مجموعة الشاعر (باقر صاحب) التي عنونها بـ (ترنيمة سوداء) والتي ضمت عشرين نصّاً شعرياً الأخير منها يضم نصوصاً قصيرة عنوانها بـ (مقاصير) إذ يضم سبعة عشر نصاً قصيراً إلاّ الأخير منها، في أغلب نصوصه استنزاف الزمن الخارجي للواقع على هيمنة زمن الذات الشاعرة.

إن فعل الكتابة بوصفه قيمة وجودية، يكاد يمثل معادلاً موضوعياً للحياة التي شُوهتْ ملامحها، ففعل الكتابة الشعرية، يتمثل في اللحظة الزمنية المتخيلة ذاتياً لتكون مفصلاً بين تحولين فالحياة رحلة في صراع دائم مع الزمن، وفعل الكتابة الشعرية في مواجهة كل ما يدخل هذه الحياة من رتابة تحمل الروح إلى جفاف خاوٍ، ولعل ما افتتح بها المجموعة هذه، يمثل مدخلاً يوضح قيمة الوظيفة الشعرية، من منظور الشاعر، إنها (صفعة البداية) وهو عنوان يستنطق مضموناً يكاد يتمدد على طول مساحة الديوان، ومسرح الحياة واستمرارها:

اكتب

كي تزجر شيخوخة أيامك

.....

اكتب

كي تحمَّل ما تبقى من يومك

كي لا تزريه قيودُ الغبار والحرِّ ودورة العمل والبيت

اكتب

لا ترجع كلمات اليوم إلى غدٍ

---

(1) تلك صورتهم الاخيرة: 46.

سيصيبُ مرماك الموت بأشكاله الشيطانية

إن بقاء حياته مرهون بحياة الكلمات الخالدة التي تخرق جدار الموت الذي يعلق فيه البدن المسجى في قبرٍ ينتظر زائريه، فكل شيءٍ سيبلى وينهار:

ما عدا كلماتك

تنسلُ هادئة، باكية، هازلةً

تجففُ يوميًا دمَ الزائرِ الثقيل

إن الكلمات هي العلاقة الأزلية والوطيدة بين (الذات والآخر) إنه يعي أن الألم ضروري ليبث الروح في جسد النص، فالشعر يغتال سلطة الزمن التي تمسخ لحظاتنا المتفردة بأفراحنا وآلامنا:

أكتبْ

كي يُسرّبَ الألم

دماءه في متاهة النص

إنها قيمة النص عندما تتمظهر فيه آلآم الروح، هكذا وكأنه افتتح بموقفه هذا مجموعته الشعرية، إذْ نرى دلالات كثيرة تمس هذا المعنى، فالشاعر يستشعر ثقل الحاضر وما يحمله من تشوهات، فيدعو الذكريات أن تنهال عليه كما يتداعى الحاضر عليه، إنه ليس أيّ حاضر، وليست أي ذكريات، بل حاضره وذكرياته، لأن نقطة التقاطع هي لحظته الآتية:

أريد في لحظتي هذه

أن تتواثب كل ذكرياتي كما حاضري

سهوي وصوابي

فطرتي وكلماتي.... (ص23)

إنه يجعل الكلمات مقابلاً ضدياً للفطرة، فإنها انبثقت من الحاضر المرير، فهي تحمل ما يلوثها، فقد تكون اللحظة عبثية، غير مستقرة، لا حزن فيها ولا فرح، يقول في (لحظة وشارع):

ليس هناك

ما يؤلم في لحظتي
لأنها بياضةٌ للعدم
كما ليس هناك ما يفرح
لأنها ولادةٌ للشقاء. (ص20)

إنه زمن عدمي، إذ لا زمن من وعي وإدراك، فهو ليس زمناً حقيقياً، إنه زمنٌ افتراضي.

يقول في حياة قروية:

ادفن غدَ الشعر
عِشْ بجسد اليوم
الناسُ اسوياءُ في لباس هذا الجسد
وحوشٌ في التباس الشعر
قاتل هذا الالتباس
كي لا يقتلوك

هذا تحول في الرؤية الشعرية من اختلاف الايديولوجيا الداعية إلى الاقتتال إلى مساواة الجسد.

إن الواقع المرير في أكثر قصائد المجموعة الشعرية يشكل ظاهرة بارزة، تتضح انعكاساتها في تعابير مختلفة، مثل (لحظات مفخخة) ص22، و (كواتم الحيوات) ص26 و (نافورة دم) ص16، ويتكرر ذكر الموت ومرادفاته المشعرة بالغناء، مما يدعو إلى احساسٍ بالقمر الضائع، كما يتجلى ذلك في بعض قصائده مثل (47.. ذبولاً) والتي يختمها بهذا المقطع:

قالت الحياة: لست لذيذاً بين احضاني
قال الموت: شاهدتك تتضورُ مذ 47... ذبولاً (ص27)

وكذلك في قصيدة (عتبة الخمسين) ص34 والقصيدتان فيهما اشارات عن عمر الشاعر الذي يستشعر ذبوله ونهايته.

ومن هذا الجو المعتم يجعل عنوان إحدى القصائد (ترنيمة سوداء) ص28 والتي يختار عنوانها لمجموعته ويختم ظهر الغلاف الخارجي بآخر مقطعٍ من القصيدة، وفيها من التساؤلات التي تذكرنا بتساؤلات الوجوديين، واعتراضات على فلسفة الحياة والموت.

يوظف الشاعر التكرار بشكل واضح (ص50)، موظفاً حتى علامات الترقيم، فثلاث نقاط بين قوسين، لما في (مقاربات صوفية) ص83 حيث يبدؤها بـ (....)، ليكررها ست مرات مع كل بداية مقطع، هي مساحة فعّالة من التأمل مع كل مقطع علماً أنّ عنوان النص له علاقة بـ (الصوفية) لعلنا نرى في بعض نصوصه من الفجوات بين مفاصل النص الشيء الكثير تحتاج إلى قارئ يملؤها بما يوحد تماسك النص، منها نهاية هذا المقطع على سبيل المثال:

يستيقظ فانوسي الوحيدُ

لرفقتي

بوسعه أن يزرع الهدير مربعاتٍ

يخرجُ من البراقع الأيائل

ما علاقتي كمصحح بالبيض الفاسدِ

الغناءُ صليبُ الرؤيا (ص60)

ديوان وحيداً في الأزقةِ أغني

لا يزال الشّعر معبد الهائمين، إذ تخوض اللّغة روح قداسته ليكون تحليقاً جمالياً يتوضأ من سحره المتذوقون له، وكيف لا يكون كذلك وهو السّر الأثير الذي يفيض عذوبة تشعل فينا الجمال وتذيب الألم وتصيره لذة هفهافة.......؟

ولا شك في أنّ تجارب الشّعراء وإنْ تلاقت غير أنّها تتفاوت من شاعر لآخر ومن نمط شعري لثان، وفي رصد أي تجربة شعرية يقتضي الوقوف على مولدات الشّعرية لدى مبدعها، وتأطير تفاصيل تكوينه الشّعري المتخلق من فلسفته المعرفية وطرائق تفكيره، ولعل من حقي أنْ أعد الشّاعر (جابر محمد جابر) أحد رواد قصيدة النّثر العراقية التي أثبتت حضورها في الفن والنّضج الجمالي على مدى أكثر من أربعة عقود، وقد تهيأت أسباب الشّعرية فيها عبر رمزيتها المهيمنة وتكثيفها الدّلالي وأتساع مراميها وتبؤر ثيماتها

غير القارة بل المتشظية الإيماءات بفعل الوعي المفهومي لها، فجابر محمد جابر في إطار معرفتي الشّخصية به مارس كتابة قصيدة النّثر منذ السّبعينات وقد عرض علي مخطوطة ديوانه الأول وكنت أتهيا للسّفر إلى مصر لإكمال دراستي فكتبت له آنذاك ما يأتي "لقد اختمرت التّجربة الشّعرية في ذاته وما على القارئ الا أنْ يبذل جهدا ذوقياً ومعرفياً ليصل إلى سمت تلك التّجربة التي خاضها الشّاعر جابر محمد جابر ليواجه ذلك الخضم من المخاض والآلام... ولا نريد أنْ نجامل صديقنا الشّاعر جابر فنوحي إليه بأنّه مكتمل التّجربة أو قطع الشّوط الشّعري المطلوب ووصل إلى نهاية النّهايات، فما زلنا نترقب منه المزيد من الجديد في مجال الإبداع الشّعري، وما قرأته له يدل على ارهاصات متوثبة في عالم الشّعر المنثور (قصيدة النّثر)... إنني أحس بدموع الشّاعر السّاخنة تحرق جسدي وأحس بصوته المزمجر الرّافض للقيم البالية والموروثات الفاسدة" هذه كانت شهادتي بحقه عام 1978 إذ استشرفت فيها موهبة الشّاعر جابر محمد جابر وعلو شأنه الشّعري وبكل تواضع تحققت نبوءتي فإذا به يشق له طريقاً خاصاً بين أقرانه ويكون له موقع في السّاحة الشّعرية بعد أنْ نشر عدة دواوين هذا آخرها.

كُتبت قصيدة النّثر من أغلب الشّعراء العراقيين والعرب وصارت جنساً شعرياً قاراً ونلمس بوضوح إرتقاء أولئك الشّعراء سلم الشّعرية وقد تخلوا عن وجل الكلمة وارتهان المسار إلى حركة سريعة لا هوادة فيها لنقل الإحساس بالجملة الشّعرية ورصد الظّاهرة بالصّورة ومواراة الغاية بالرّمز، ولم يهادنوا بانزياحاتهم الشّعرية الجديدة حتى شكلوا (تابوا) جمالياً لا يمكن اغفاله أو تجاوزه أو كسره، إذ كان لحضورهم النّوعي والكمي ما لا يسدل عليه ستار أو تلفه عتمة، وبأنّ الانبهار بالدّفق الشّعري المحمل برؤى شعراء قصيدة النّثر الذي يمثل الشّاعر جابر محمد جابر أحد رموزه في صوغه تجربة تنماز بجدة الفكرة وطراوة الاسلوب وطرافة الحس الشّعري وهو يغني وحيدا في أزقة الحياة.

في مدونته الشّعرية التي نتحدث عنها والموسومة بـ"وحيداً في الأزقة أغني" نلاحظ هذا الانزياح التّركيبي اللافت حينما قدم (وحيداً) وآخر العامل (أغني) ليحيل إلى أنّ الوحدة الموحشة تتلبسه وهو يغني في الأزقة بلا أذن تسمع غناءه أليس ذلك احباطاً

مأساوياً لا حدود له؟! فمنذ العنوان تلك العتبة الأوّلى أو الثّريا الـتي تـضيئ الـنّص نجـد جابراً شاعراً متذوقاً للجمال في أفانينه، ويصنع لقرائه عالماً فياضاً بالإحساس والمواجـد، ويودع مدونته الشّعرية اشاراته ورموزه بلغة خلاقة تحول القفـر غابـة غنـاء نديـة، والعـذابات إلى ترنيمة عشق بريئة ومليئة بالحنين، فيساقط إحساسه شعراً شذياً مـن سمـاء تماوجـت فيهـا ألـوان قزحية الواقع والذّات معاً في رسمه صور الحياة بتلاوينها المتعددة ولا أظن الشّاعر سيظل وحيـداً وهو يغني لأنّ كل آذاننا صاغية لأغانيه الموجعة بالألم والجميلة بالشّعر.

تضم مدونة جابر محمد جابر "وحيدا في الازقة أغني" ستة وعـشرين نـصاً متباينـاً في أطواله — وإنْ كانت تميل إلى القـصر— وفي أشـكالها البـصرية بمـا يتخللـها مـن فراغـات (...........) أو أرقام أو نجوم أو فواصل، وبالقائنا نظرة على عنوانات قـصائده نكـون قد أمسكنا بأوّل خيوط الشّعرية النّساجة لديه بما تمثله تلك العنوانات مـن لوحـات فنيـة تجمـع بـين الفكـرة أو الموضـوع والاختيـار —المـسماتي— لهـا والمتـشكل مـن المجـازات وملابساتها وهلامية انزياحاتها، ويجسد عنوان القـصيدة الأولى (الهـلاك الجميـل) ذلـك الهلاك الشّعري الجميل الذي يتلبس الشّاعر قبل البوح بحروفه، وهو بتلك العنونة يلفتنـا إلى تحويل السّلب(الهلاك) إلى ايجاب(الجميل) إذ إنّ الهلاك تخريب وهدم لكل شيء حتـى الجمال لكنه —أعني الشّاعر— يرتق إحباط اللّفظة وثقلها علـى المتلقـي في أنْ يـسند إليهـا (الجميل) لتعاوده نشوة الأمل في بريق يسحب ما ولد ضغطاً على ذاكرته، وإذا كـان مـا قلناه يمثل الفكرة العامة التي يتوصل إليها القارئ نجد أنفسنا أمام معاناة الـشّاعر الخاصـة في رؤيته للهلاك الجميل حين نفـترض أنّ الـشّعر استنزف الـشّاعر وأهلكـه لكـن أيمـا هلاك؟؟! إنّه الغاية والوسيلة التي يسمع صوته فيها ويضج بانفعالاته بها، يقـول في هـذا النّص:

هرب الشّعر من يده.../ بعد أنْ
انكسرت مرآة بلاغته..

إنّها معاناة مبدع يطمح في أنْ يجعل الشّعر يلملـم تمـزق الواقـع وتـشظي همومنـا وتبعثر أحلامنا فيولي الشّعر هارباً من استيعاب كل ذلك ولا تسعفه البلاغـة بانكـسارها أمام آلامنا المدوية وتنفرط من قلادة النّظم:

"وطارد أسرار اللغة.....

وتاه في وادي المنطق،

فحطم الجمل الشّعرية..."

لقد انفرطت منه قلادة النّظم فعاد إلى المنطق ليضيع في متاهة العقل حيث لا يبيت العقل وشيطان الشّعر في درج القصيدة، وبعد مخاض مهلك عسير يولد هلاكه الجميل:

"ثم أتاه الهلاك الجميل.... ليتام"

فيحط عند القصيدة لينام ملء جفونه شعراً بهذا الغنى يترجم لنا الحياة من نافذة ذاته بتشكيل مغاير في نسيجه الشّائك المتدفق والمؤطر لعلائق النّظم الشعري بما تمنحه مخيلته الفضفاضة من آلق الكلمة الشّعرية ما لا يفنى.

يكتفي الشّاعر في بعض عنوانات قصائده بـ (الضّمير المنفصل) المضاف إلى فراغ كتابي مثل (هو.....) و (هي....) و (نحن....) ليترك للقارئ حرية ملئها ولا سيما وأنّ (الضّمائر) تؤطر الواقع الذي في حقيقته يكون من (هو وهي ونحن).....!! أو نجد أنّ الشّعرية تضع عتبتها في اختيار عنواناته المجسمة للمحسوسات وتجريدها في قصيدة (طاولة العقل) وقصيدة (فندق التّاريخ) وكأنه يعول على العقل إعادة تفكيره بعد أنْ يستريح ويحذف ويضيف برؤية ما نعيشه اليوم من عبثية المفروض والمحتوم.

ويوحي للتّأريخ أنْ يغفو وينام في فندق بعيداً عما يجري كي لا يدون ما لا يستحق الذّكر والتّخليد. وقد مارس الشّاعر تقانة السّرد على الرّغم من قصر نصوصه الشّعرية وتلك ميزة تحتسب له، يقول في نصه (الشّاعر واللّيل):

"ذات يوم / سرق القمر،

اصطحبه لغرفته / تاه في وادي اللغة / حتى طاردته اسرارها

جاءه الليل باكيا / ذهبا لنزهة في الخيال"

فالمقطع برمته جاء متآزراً مع المقطع الذي يليه لبيان معالم الزّمان والمكان الذي حرص الشّاعر على تقديمه بأسلوب غير نمطي معتمداً على المسافة الكبيرة بين عناصر البنية التي تشكل منها النّص.

وكأنّه يريد من خلال هذا الفضاء أنْ يرسم لوحة ومن خلالها يقدم أحداثه. والملاحظ أنّ استمرار الشّاعر في نسج نصوصه الشّعرية على منوال هذه التّقانة والسّعي المستمر من حيث عدم الشّعور لرصد المعالم الزّمكانية جعلته قريباً من تقانة السّرد القصصي كما في نصه (أحلام عارية):

"في يوم ما..../ أغلقت باب أحلامي.../ بمزلاج

بعد أنْ / قطعت شجرة أمنياتي بمنشار الغياب

........./ ..../ احترق الحلم في صحراء النّفس

دون أنْ يتدخل غبار الأمل"

فالشّاعر يبدو عبر استقرار النّصوص ولاسيما هذا النّص أنّه كان عارفاً بأشتغالاته السّردية ذات الجمل الشّعرية الانزياحية العالية فلم يكن وصفه للجوانب المكانية لمجرد الوصف، وإنّما لهدف أبعد من كونه وصفاً فهو يحاول أنْ يجعل هذه العناصر المشكلة لبنيته النّصية التي لا علاقة لها بالواقع أصلاً لشعريتها ويصيرها إلى أشياء تكشف حجم ما يريد تصويره بعد أنْ يجعلها تلتحم في صورة كلية.

ومن الجدير بالإهتمام أنّ الشّاعر في أغلب نصوصه الشّعرية يحاول أنْ لا يكون مشتتاً فيركز على جزء ويترك الآخر من القصيدة أعني الشّكل الخارجي والبنية الدّاخلية وإنّما يصب اهتمامه عليهما معا، وكأنه يهمل من نصه معادلاً موضوعياً لما يعانيه في الظّاهر والباطن كما في نصه (القلق الثّري) يقول:

"عيوني مبللة بالحنين / وطني....

يتيم يتنفس الموت يوميا....

الندى../ لم يك يوما

محرقة للندم / لذلك... تركت،

اشعة الألم تغازل وجعي"

فعلى الرّغم من أنّ عتبة النّص الأولى – العنوان – تشير إلى الاهتمام بالدّاخل فاذا بها ركزت الإنتباه إلى الجانبين النّفسي– الدّاخلي.. والشّكلي فالشّاعر فسح مجالا للمخيلة أنْ تشارك في بيان حجم معاناته النّفسية، فتشكلت صور شعرية مكثفة عبرت عن قلقه

وحزنه. إنّ هذا التّصوير الذي إعتقده الشّاعر ينم عن اتساع في الوعي القرائي المنفتح والذي يجعل المتلقي في مشاركة فاعلة عند تلقي النّص وإعادة انتاجه فسمة النّص الشّعري التّصويري تسعى إلى توظيف ذلك كله لتجعل منه احتمالاً نصوصياً لعالم جديد من غير أنْ يكون هذا العالم انعكاساً رثاً للواقع بتقريرية فجة إنّما هو تحقيق قضية قرائية تسعى إلى بناء وجداني جمعي فضلاً عن انفتاحها على دلالات شمولية تتناوب في مدونة الشّاعر أكثر من آلية تتوهج بأساليب من الشّعرية المندمغة في مجريات الأشياء وتحركاتها مع لملمة خوالج ذاته وهواجس مماحكته من الإنعطاف من الرّؤى السّائدة إلى استيعاب أحلامه بخصوصيتها وانفتاحها عبر تشرب نسغ الماضي وصورة الحاضر وبهذه الإمكانيات وغيرها اختارت نصوصه فضاءاتها وبنسق كتابي يعمق معمارها النّصي المكتنز بمقصديات خزينة الذّاكراتي – المعرفي والقيمي– فأغنت التّعبير واشترطت شعريته الملتحمة ولحظات قلقه الوامضة.

دوائر جابر محمد جابر المربعة!!

عند الدخول في عالم جابر محمد جابر الشعري نجده يمتهن الكتابة الشعرية بتفان فقد جاءت ألفاظه طافحة مشعة في دلالاتها الحافة، حيث دأب الشاعر في هذه المجموعة على كسر أفق التوقع وكأنها سمة أسلوبية مهيمنة على متنه الشعري.

فبدءاً من العنوان يعمد على صدم توقعنا في مغالطة مفهومية عندما يعنون مجموعته بـ(دوائر مربعة) رغبة منه في إغرائنا وإغوائنا لمنح النص بعداً تأويلياً لفك أسراره ((كون العنوان يفتح شهية المتلقي))[1]. كما يقول بارت.

فيقوم المتلقي بطرح تساؤلاته كيف تكون الدوائر مربعة؟ ولماذا عمد إلى هذا الشكل من الانزياح؟ حتى تتحول هذه الدوائر إلى مربعة؟ فهل هناك ما يشي بسرها مما يجعلها مربعة؟ وهل هناك قوى خفية إلى جعلها مربعة؟ ومن يرى الدوائر على هذا الشكل؟ أليس في هذا الاستخدام ما يأخذنا على رسالة التربيع والتدوير للجاحظ ؟! كل هذه التساؤلات طرحناها علّنا نجد لها حلولاً في بناء المتن الابداعي فلابد من قراءة

---

(1) ينظر شعرية السرد في شعر احمد مطر، د. عبد الكريم السعدي، ص92.

تأويلية لهذه النصوص كما ذكرنا سابقاً تحمل في طياتها دلالات ومعان متعددة حتى أنه - أي الشاعر - يتكئ على مزيد من البعد المعرفي الفلسفي وهنا يتطلب منا قراءة متأنية تسهل علينا الغوص في أعماق الشاعر. المعتمة وفك شفراتها الكامنة في علامات النص اللغوية.

ولا غرابه أن يعمل الشاعر على القول المعلن تارة إنه لم يحزن سرعان ما ينقض قوله في قصيدة اخرى فيعلن حزنه. رغبة منه في عدم فتح نافذة الحزن والكلام كما يقول في قصيدة (أسنان الوهم):

لم افتتح نافذة الكلام
ولا حقيبة الحزن
ليس تمادياً في المراوغة
بل..
على وفق منطق الرغبة [1].

غير إنه عمل في قصيدة أخرى على عكس ما يكون فيرى أن يحتفظ بجمالية الحزن الهادئ في نفسه فالحزن مخيم عليه حتى كاد من يطبق على المتلقي الذي التصق بالتجربة الشعورية للمبدع في اثناء قراءة نصوصه، يقول:

كي أوهم الغبار
أن يلاحق ذاكرة مظللة
لاحتفظ...
بجمالية الحزن الهادئ
وبلاغة الصمت
وفصاحة التهكم،
لأن لدي...
فائضاً من كريات الحزن [1].

(1) مجموعة دوائر مربعه، جابر محمد جابر، ص23.

فهو حزن نابع من شعور مسؤول تجاه وطنه لما جرى عليه من ويلات ومن ثم يخرج الشاعر عن الانا الضيقة إلى الذات التي تتحسس هموم الآخرين يقول:-

دمي يعزف لحن الوطن

لم اكترث لبقايا أسلاك شائكة

تركها الغزاة [2]

فعمد إلى كسر متعمد لحركة الزمن حين بدأ بالدائرة الثالثة من دوائره وتمثل الربع الأخير من الليل، خالقاً بذلك ثنائية ضدية كان لها أن تكون متجاورة لا متباعدة، كما أوجزها باختين بمصطلح (الزمكان)[*] غير إن لوعة الانا وحسرتها جعلت من هذه المتجاورات متباعدات فإن جاز لنا أن نضع هذه الثنائيات في مقوسين فنضع (الليل، الزمن) و(الوطن، المكان) فالتلازم واضح وجلي لانستطيع أن نفرق بين الذات الشاعرة والوطن فقد امتزجا وانصهرا معاً إذ عمل على تضادهما وتنافرهما ومنح كل واحد منهما صيغة خاصة به.

فهو يولي الزمن هيمنة من دلالة الليل فيفشي من هذا غمامة للخراب كونه يمتلك أي الليل أكثر من خصيصة في هذا المجال كاللون والحركة فكلاهما يشيران إلى التسلط والهيمنة، بينما يناط بالمكان السكونية والألفة والاستقرار. وإذا كان لازماً أن تكون السكونية هي صفة الليل فقد عمد الشاعر إلى كسر هذه الصيغة المألوفة ليحقق الذعر والخوف في النفوس، يقول:

في الربع الاخير من الليل

كان المكان نائماً،

تحت وسادة الريح

وكان الغيم

يبتكر طرقاً،

(1) م. ن، ص85.

(2) مجموعة دوائر مربعه، جابر محمد جابر، ص31.

(*) مصطلح اكرونوتوب او الزمكان، اقترحه باختين ليكون جامعاً للمكونين الزماني والمكاني.

تجمع بين الكلّي والجزئي [1].

فرؤية الشاعر هنا تجاوزت كل الحدود الطبيعية ذاهبة منطلقة نحو الكلي، رؤيا تحاول أن تعيد ترتيب الأوليات كأنه – أي الشاعر – عمد إلى مواجهتنا في الدائرة الثالثة، ليضعنا أمام حاضر معيش من عمر الشاعر ثم يسترجع ما بنا من ماضٍ تمثل في (الدائرة الأولى) كأنه يعيدنا إلى المربع الأول والثاني من هذا الليل أو العمر ويجعلنا نشاهد الأحداث من البداية وكأنه فلم سينمائي يعيد عرض الأحداث ليمتزج الشاعر بالوطن امتزاجاً فيقول:-

في الربع الأول من الليل

المكان ما زال نائماً

في الربع الثاني من الليل [2]

نام الشاعر [3]

فالشاعر لا يسير بصورة متوالية إنما يتخطى السلالم فيقفز من دائرة إلى أخرى وينقلنا معه إلى الدائرة الثانية التي تدور فيها الأحداث وتتجسد في عرض مشهد الحبكة فيقول:-

في منتصف الليل

كنت اسمع...

رفرفة اللهب

النازل من كبد السماء [4]

تتجسد الفكرة في خلق الدوائر المربعة من خلال هذه الترسمية الاتية:-

الدائرة الثالثة ـــــ الدائرة الاولى ـــــ الدائرة الثانية

هذا المكان (الوطن، الشاعر) نوم المكان الذات الشاعرة استيقاظ وليس نوماً ((امسك

---

(1) مجموعة دوائر مربعه، جابر محمد جابر، ص51.

(2) م. ن، ص54.

(3) م. ن، ص55.

(4) مجموعة دوائر مربعه، جابر محمد جابر، ص56.

المحصلة النهائية: ((ثمة ربيع اخر ينمو في رحم الارض))	الــوطن، المحـصلة: ((حتـى أوصـلت جـسده إلى عتبـة السماء))	الطائر مشرطة، ليغير من شكل القصيدة))

وإذا قمنا برسم الدوائر حسب الترتيب العددي نجد أن الدائرة الاولى تشي بخاتمة:

حتى اوصلت جسده

إلى..

عتبة السماء [1]

هنا الصعود يمتلك دلالة والقصائد وهي الاختباء والرفعة من الله تعالى في الدائرة الثانية كذلك يختم ويدلف معرجاً بوجود منقذ لهذه الحال يقول:

أمسك الطائر

مشرطه

ليغير من شكل القصيدة

وينحر سنابل زنجية

من أجل

نزهة قادمة

صوب دوائر مربعة... [2]

وفي الدائرة الثالثة يتنبأ بوجود بعث في الحياة بعد أن اعلن الموت في الدائرة الاولى يقول:

قالوا

ثمة ربيع اخر

ينمو..

في رحم الارض [3]

---

(1) م. ن، ص56.

(2) مجموعة دوائر مربعه، جابر محمد جابر، ص58.

(3) م. ن، ص53.

أقول ختاماً قد يعي الشاعر ما يحصل في البلاد عارفاً بالاشكالية الحاصلة على وفق التقسيم التضاريسي والمذهبي والعرقي، لكن العراق حريصاً على العودة إلى ما كان عليه في السابق.

يقول:

رأيناه
يحرص على ديمومة اليقين
لم يلتفت لأسئلة المعنى
التي..
بذرها السابقون
برؤوس يابسة
ازهرت فيما بعد
اجوبة الاخطاء العظمى
لدوائر مربعة [1]

خارطة للريح أم للألم؟

قراءة في مجموعة عصام كاظم جري

اللغة هي أداة التوتر الشعري بل هي صوت الشاعر على الورق يستنطقها حين يحطم قوانينها ليبني قوانين تجربته بنسيج لغوي جديد من إبداعه وتفرده، فهي شعرياً ليست بأنظمة معيارية لنقل الأفكار إنما علاقات جديدة تتجاوز حدود اللغة النفعية بصورها وترميزاتها، مما يمنح الشاعر تميزاً وتفرداً عن مجايليه بمعنى آخر تحمل ((شحنة توترية تقوم على محورين هما: الذات الشاعرة المنفعلة ومحور الموضوع، والعلاقة القائمة بينهما إما أن تكون علاقة توافق وانسجام وإما أن تكون علاقة تنافر وخصام على محور هذه العلاقة وما يتفرع منها من شدّ وجذب تكمن مسافة التوتر النابعة من بنية النص الشعري وفي مختلف الرؤى والمواقف المتمثلة بعلاقة الشاعر بالعالم)) ورؤيته له، والشاعر

(1) مجموعة دوائر مربعه، جابر محمد جابر، ص 53.

عصام كاظم يمتلك استخداماً أمثل للغة بأكبر قدر ممكن من إمكانات اللغة الصوتية والتصويرية والبنائية فضلاً عن الإيحائية المتشظية إلى دلالات حافة تنقل إلينا خبرة جديدة في رؤية الواقع، وكانت لبنة البناء الشعري لدى الشاعر عصام كاظم جري في مجموعته الشعرية (خارطة الريح) الصادرة عن اتحاد أدباء ميسان سنة 2011 هي توظيف المفردة اللغوية بطريقة متفردة استطاع فيها أن يكثف طاقاتها العاطفية والشعرية بالنسق الجديد الذي منحه إياها ومن هنا استطاع أن يلبسها رداءً مغايراً عمّا هي عليه في صياغاته لجمله الشعرية.

ونصوص عصام في مدونته هي نصوص مشحونة بمرارة الألم والمعاناة التي عاشها ويعيشها كل مواطن عراقي، وهو بذلك حاول أن يلقي الضوء على جملة من الأحداث المصاغة شعرياً والتي عصفت بالعراق وهدت كيانه بعد الاحتلال وفي وضعنا الراهن، فهو يرفع لافتة احتجاج مصبوغة بالألم ضد أصحاب النيات السيئة والمغرضين على الساحة السياسية بكل قباحاتهم ونزعاتهم الشريرة القميئة، فضلاً إدانته لكل ما من شأنه أن يحطم أمل الإنسان العراقي ويسلب أمنه وأمانه، وقد اعتمد الشاعر من أجل تحقيق ذلك فنياً توظيف اللغة في بنية شكلية لنصه الشعري تحمل المفارقة والإيحاء والانزياح التصويري، وبمعنى آخر لم يكن قد استعان باللفظة وما تنتجه من دلالات عند التوظيف الفني بل عمل على الإفادة من التشكيل البنيوي الذي تقوم عليه القصيدة نفسها، وفي ظني أنّ الشاعر كان موفقاً في ذلك التوظيف الذي ألزم به نفسه التزاماً واضحاً وفي الوقت نفسه لم يقحم الأمر اقحاماً بل كان مبدعاً في توظيفه.

وما قلناه سابقاً يدفعنا إلى التعريج على دلالة عنوان المجموعة (خارطة الريح) بما تحتويه من شعرية مفارقة وبعد دلالي، ولعلّ نظرةً لفاحص متيقن يكشف أنّ نصوص المجموعة التي تحيا بين دفتيها ما هي إلاّ صدى للعنوان الرئيسي بعنواناتها الفرعية وشعريتها وقد حظت بأجمل توظيف وأدقه، وتضمنت أعمق المعاني لمشاعر جريحة وآلام مبرحة وحقوق مصادرة وحريات منتهكة. ولقد ذهب بعض الدارسين إلى أن العنوان قد يكون علامة لاصقة (Tap) يمكن استبداله بغيره لأنه مضاف على النص بعبثية، ولكني أذهب إلى غير ذلك في عنوان هذه المجموعة إذ ارتبط العنوان ارتباطاً متلاحماً بالنصوص الشعريه تحته، وهو بنية افتقار تعتني بما يتصل بها وتؤلف بنسيجها المتلاحم دلالات

متشظية وتأويلات غاية في التأثير والأهمية والجمال، بل قد يحدد العنوان أيضاً الثيمة العامة للمدونة الشعرية ويوجّه القراءة والتأويل وجهة مبنية على علامات نصية ومفاتيح لشفرات النص.

وفي العنوان مزاوجة ثنائية بين متضايفين بينهما مفارقة جلية حين جعل للريح خارطة غير أنه في المتن كشف عن الأسرار والخفايا التي حاول السياسيون والنفعيون والمدّعون الوطنية الاختباء خلفها بل كشف زيفهم وتعريتهم وهم في لذة الممارسات الدنيئة التي يقومون بها في المتاجرة بالدم العراقي والصراع المصلحي والتناحر السياسي الذي يذهب ضحيته الأبرياء.

ومن ذلك يمكننا القول إنّ مجموعة (خارطة الريح) حاولت التحليق في ما وراء اللغة من توظيف الألفاظ والتقنيات التشكيلية وتلاعبت بالشكل تلاعباً منسجماً مع الثيمة الرئيسية للمجموعة ومتلاحماً مع البعد الدلالي للعنوان، وكل ذلك نابع من خلق مزاج انفعالي يستثير المتلقي ويستفز فيه جمالية التلقي والتأثير.

ولا شك أن (عصام كاظم) يمثل مرحلة تاريخية معينة تميزت بالاستلاب والحروب والظلم والتوحش السياسي أثرت في نصوصه وفي مخزونه المعرفي فشكلت اللغة لديه بفعل التأثير والاستجابة معجماً شعرياً، ومنذ البدء يطل علينا الشاعر وهو يفتح خارطة للريح ليرينا مشاهد عمّا عليه الواقع من فوضى وتشظ ولا معقول ورياح الألم تأخذ به إلى القول:

أولائك أصحاب الأصوات العالية
يلعنون بأصابعهم خرس العزلة
لن أمارس الغواية مع الأدغال
آثمون
يشخرون في بروج من المصابيح الذهبية
ويشربون لمعان الدم
إنهم فوضيون على مرّ المروج
يخطفون القناطر من الماء

ويرمون العلب الفارغة

كبقايا البشر

فالمكاشفة المؤلمة هنا والمفارقات الشعرية والصياغات التشكيلية تدفعك إلى الانبهار بهذا النسيج اللغوي والجمل الشعرية التي تفتق طاقات الكلمات فأصحاب الأصوات العالية كناية لا تحتاج إلى كد ذهن تأخذ بأيدينا إلى الساسة المتنفعين غير المخلصين الذين يقولون ولا يفعلون غير الآثام، فهم يعملون على العبث بمقدرات البلاد والعباد، واسم الإشارة (أولئك) يحدد ويشير إلى مجموعة معروفة دون سواها بأصواتها العالية التي تعلو فوق القانون والناس بالسحت والسلاح والفوبيا السياسية.

أما جملة (يلعنون بأصابعهم) فتحيل إلى علامة سيميائية مقترنة بالعنف الرمزي بل القتل لمن يقف ضد تلك الأصابع بل بإشارة من أصبع يمكن أن يغيب المواطن بلا عودة، وإذا كانت الأسطر الشعرية هي خطوط الخارطة ونقاط أهميتها فإن معانيها ودلالاتها هي الريح المتحركة المتذبذبة والتي عصفت وتعصف بالعراق وأهله، فالسطر الخامس (لن أمارس الغواية....) يتضمن فكرة مستقلة أو حركة ريح هبت إلى نقلة دلالية فيها عودة للذات والنص مسترسل في الحديث عن (أولئك) ومن ثم جاء السطر اللاحق (آثمون) بمفردة واحدة وبتعددية دلالية صادمة ومؤلمة، فغواية المتكلم النصي عبث لا يليق يمنعه من اللعب المنافق مع أدغال السياسة ووحشية حيواناتها فإذا به يسعى إلى الجهولية وضبابية انتمائهم بقوله (آثمون) وهم أصحاب الصوت العالي واليد الطولي. ومع ذلك فهم (يشخرون في بروج من المصابيح الذهبية) لما يتسمون به من انتهازية وراحة بال من دون وخز لضمير أو تفكير بما عملوا، والشخير علامة على النوم العميق وراحة البال وقد تعني نوماً مرضياً بحاجة إلى علاج.

ومن الطبيعي أن نلحظ في معجم ألفاظ عصام كاظم حضور الألفاظ السياسية وألفاظ العنف والقتل والألم وذلك ينسجم مع حقبة شهدت الصراعات والتناحر السياسي والنزاعات المذهبية والطائفية والفكرية مما مزق البلد إلى أشلاء، فالأسلحة والحروب والأوسمة والمخالب والكمائن والثكنات والبنادق والاعتصام والحرية... الخ. مما يشيع في مدونته:

سأدعو خارطة الدمع من جديد

فالحرية لم تستكمل بعد

والفاجعة ستودع الوصل

وهذه الأقدام التي تتسول وحشة الميدان

لن تحسن الراحة أبداً

وفي نصّه ((عندما نتبوأ خارطة الريح) نلحظ أنّ الألفاظ تتخذ الأسلوب الممنهج في بناء الجمل ويقوم التوظيف على شكل تصاعدي في تصوير الجانب الخفي من الصراع والوقوف على ظلم الواقع وآلامه وهويتها وفي قاع المتاهة، إذ لا بدّ من التغيير وقد يتعلق متكلم النص برمز منقذ يكون فيه الأمل في الخلاص مما نحن فيه بعد أن اطبقت على قلوب الناس الرياح السوداء:

في ظلمة الجدران اتسعت حروبنا

ولكي نشير بأصابعنا

علينا أن نشرب العاصفة

ونتبوأ خارطة الريح

عندما ننتظر محرابك

دعنا ننزف صمت هديرنا

ونملأ الأشواط التي تغوص

في الأدغال عطراً جديداً

قلنا إنّ عصام في رسم تشكيلة نصّه يستخدم تقنية الصور في كل سطر وقد تكون متنافرة في بعض الأحيان غير أنها تصب في إطار الصورة الكبرى أو الكلية لنصّه وتخدم دلالاتها المفتوحة على الهم العراقي وألم المبدع، ولتوضيح ذلك بإمكاننا أن نتناول أي نص من نصوص المدونة الشعرية ولتكن قصيدة (غواية) وألقينا عليها نظرة فاحصة سنجد أن هناك تبايناً في عدد الوحدات الإيقاعية ولكنّ ذلك التباين فيه انسجام وتناغم وتوحد نفسي، فالسطر الأول يتضمن كلمة واحدة، يتبعه السطر الثاني بثلاث كلمات ثم السطر الخامس بكلمة واحدة ثم السادس بأربع كلمات تعقبها ثلاث فواحدة وهذا

أمر قائم في كثير من نصوص (شعر التفعيلة) ولكن استخدامه في قصيدة نثر أمر يحمل دلالة ما وإيقاعاً متجانساً انطلاقاً من الصور التي تضمنها كل سطر، ونلحظ أن كل سطر تضمن صورة واحدة مفردة ولكنها تصب في الصورة الكلية للنص فضلاً عن دلالة متكاملة، فالصورة تبدأ بسيطة صغيرة تتلوها صورة أخرى أكبر فأكبر ثم لا تلبث أن تضمحّل وكأنها تتلاشى مثل ريح تهب وتهدأ ثم تعاود الهبوب مرّة أخرى ولعلّ هذا ما حدا بالشاعر أن يسمي مجموعته (خارطة الريح) !!

وعندما تستمر الريح في هبوبها ترسم على الربوع والقلوب والرمال خطوطاً نكاد نحس بنتوءاتها وهي تحدد مسارها معلنة عن وجودها وهي في الوقت ذاته توخز مشاعرنا عندما توحي بأنها ستمحو آثار الديار والأحبة وتطمر ما تخلفه السنون من ذكريات، وفي تماهي الشاعر مع هذه الدلالة يقول:

خلقت الاّ أكون أميراً لزمن ما

وحلفت الاّ أشرب كأس الفوز

لأنّ الهزيمة سمة وراثية

وكمتفرج

على مباراة الإدمان

هاهي طاولتي تنتحر...

تذكرت الشعراء الذين شربوا أيامها

فهو لا يطمح أن يصبح أميراً ليكون في موقعه يفصله عن الناس والحياة فيصاب بالقحط الروحي مع غنى الموقع في الوجاهة والمنافع الجمّة بل لا يطمح أن يستلم عرشاً لملك لأنّ عرش الشعر أكبر وأنبل وأجمل فكل شيء مصيره الذبول والأفول وكل نصر مغرض وراءه انهزام وكل ذكرى سوف تمحى وتزول إلاّ خلود الشعر والإبداع.

أمّا نصّه ((عندما نتبوأ خارطة الريح)) فقد تميز ببنية الاستهلال التي كانت مرسومة على شكل دائرة هي كل موحد لا حدود لها من المعاني والدلالات المتماسكة المتجانسة المتماهية في خطوطها الدائرية، حتى أنك لا تستطيع حذف أي سطر من دون أن تختل الدلالة ويتقوض البناء فهي دائرة مكتملة:

ليكن شاهداً على عرشك... إلى، ويكى

في هذا الاستهلال نكون أمام موقف متراص وبناء منسجم لا يمكن أن نحذف منه ولو مفردة واحدة ما لم يتخلخل بناء السطر الشعري.

وإذا انتقلنا إلى توظيف الطبيعة في هذه المجموعة فسنجد ألفاظاً تتكرر مثل (عاصفة، موجه، بحر، هدير، أدغال، شجر، ضباب، مروج، ماء، سماء، برد، ورد، خريف، شمس، .... الخ) وفي تردد مثل تلك الألفاظ لا يعني الكثير فهي مفردات متداولة غير أن عصاماً يفتق فيها طاقات دلالية عبر توظيفها فإذا بالطبيعة غير الطبيعة التي نعرفها بتلك الألفاظ يقول:

من ينقذ الصباح؟

من يحرث الأشجار التي تيبست؟

من ينعش أمنيات امرأة من سومر ؟

نلحظ أن ألفاظ الطبيعة تغطيها غلالة من الحزن الشفيف والألم المحزن حتى أنّ الطبيعة صارت تشيع الحسرة بدلاً من أن تشيع البهجة ولابدّ في الختام أن نقول إنّ عصام كاظم صوت واعد في الساحة الشعرية العراقية والعربية لأنه لا يكرر نفسه ولا يجتر تجاربه ونراه في تجدد دائم بعد أن بنى نفسه بصمت قديس وتواضع جمّ.

رياح الواقع في (غيوم ليست للمطر)

حين تكون الفكرة هي الرؤيا المنعكسة في داخل اللغة فتمتد هذه اللغة إلى المساحات التي تستطيع أن يعطيها الشاعر الثيمات المتغيرة وفق منهجية تكوين المشاعر النفسية والرموز المترتبة على التعبير عنها من خلال قدرة الشاعر على المسك باللغة كأداة نقل هذه اللغة لكي تصبح اللغة هي الواسطة المعبرة عن هذه الثيمات المتغيرة، وليس من أجل أن تصبح اللغة هي التصور الناطق لهذه الرؤيا، ونحن هنا أمام شاعر يمتلك ناصية اللغة المكونة لكل المعاني التي توصل إلى إحداث الانزياحات الواسعة والتي تجعل المتلقي يتطابق برؤيته مع الرؤيا التي يريد الشاعر أن يوصلها، أي أن الشاعر (ماجد البلداوي) يعرف كيف يصوغ منهجية الرموز المكثفة المتحققة من خلال رؤيته الفكرية

لمنابع هواجس الذات بكل مراحلها وحسب تغير الظروف المكانية والزمانية لكي يرتقي بالرمز المتجدد إلى غايات واضحة مع اعطاء الرموز المكثف..

يرصد البلداوي في ديوانه معاناة الإنسان العراقي، حين يواجه الواقع المر، ويفلح في تصوير حالات الخوف والفزع التي تواجهها الذات الشاعرة، كما يعمد إلى تصوير الهواجس والأحلام المؤجلة، وسط مشاهد الدماء التي اصبحت حاضرةً دوماً في المشهد العراقي حتى فقدت قدرتها على إثارة الفزع من وجودها.

يحتفي الديوان بالوقائع والتفاصيل ويحللها بصورةٍ فنية دون مبالغة أو مغالاة، ودون الوقوع في خطيئة المباشرة والخطابية التي قد تصيب مثل هذه النصوص ذات الخصوصية السداسية للتجربة الشعرية، بل يقدم لنا ذواتاً مهمشة تعاني من الوحدة، وتعاني من الفقد المتواصل؛ هي ذوات يرى فيها كل إنسان نفسه المنسية وسط آلام الحرب وصراعات الواقع.

تتسم قصائد الديوان بالانسيابية والمرونة على المستوى الجمالي، فرهان الديوان من البداية ليس توصيل المعنى وتحميل الدلالات فقط؛ بل الحرص الشديد على المقاييس الجمالية التي تحمل قدراً من الوعي الجمالي والدلالي. لذلك تتجلى قدرة الشاعر التصويرية في المزج ما بين الحسي والمجرد في نسج مجازي متتابع متحرك، ومن هنا تبدو أهمية اللغة والأسلوب اللذين يرتكز عليهما من خلال هذه العلاقة التبادلية كي يصبح معنى النص ورمزيته واضحين. فإن الارتكاز على اللغة يكون من أجل الكشف على المستوى المجازي ومستوى التوغل في الخيال لكي يطاوع الرؤيا وفق تركيب اللغة العميقة لأحداث المغايرة في تركيب المفردات والمؤثرة في المتلقي حين يقرأ النص الشعري بعيداً عن الجنوح إلى مفردات فارغة من المعنى الواضح المرمز بكثافة العبارة الشعرية وهذا ما نجده في نصوص الشاعر (ماجد البلداوي) حيث تبقى الكلمات هي الارتكاز الأكثر امتداداً والرحم الأول لولادة المعنى وهذا ما نلاحظه في قوله:

حيث المنائر سكرى

وصوت المؤذن يخبو ويصعد

يخبو فتنكسر الكلمات....

حيث يكون هنا الارتكاز في أحداث الفعل هي الكلمات وهي المؤشر على تغير الحياة المؤدية إلى فقد الحياة، فبقدر ما يخبو صوت المؤذن تخبو وتتكسر الكلمات وهذه الدلالة على فقد الإيمان.. فالكلمات تبقى هي الحيز الذي تتحرك ضمنه الأحداث حيث يشكل عنصر الكلام الدافع للفعل، فتصبح الكلمة هي المعبر عن المعنى المتحقق لكل الأفعال في قوله:

...آه يا... قلتها مرّةً

وتسلل دمعُ من الذكريات البعيدة

أرخت عناقيدها الكلمات

يبدأ بحرف النداء إلى البعيد ليشير برغم بعد هذه الذكريات فهي موجودة في الكلمات حوله:

آه كم أحتاجك يا أنثاي

الليلة تلتهب الكلمات.. فنشعل موقد وحدتنا..

نتدفأ بالعشب... وبالأمطار ألوذ بدفئك..

كل معنى في الوجود خارج اللغة لا يكتسب الحقيقة الجوهرية في ظواهر الحياة والشاعر هنا استطاع أن يعطي إلى اللغة عمق المكاشفة عن حركة الظواهر وارتباطها المنعكس عن الجوهر فهنا أقصى حالة لحاجته إلى إنثاه هي التهاب الكلمات حيث تصبح المعبر الكامل لكل مشاعره الداخلية لكل ما يعيش من استفزاز داخلي والمحددة من خلال الرموز (الليل- الدفء، العشب- الأمطار)

والذي يميز الشاعر أنه يحدد الفعل ومن ثم يكشف عن كوامنه الانعكاسية حيث تصبح اللغة هي الاختيار الاكثر تعبيراً عن هواجسه النفسية وتنقلاته ضمن الوجود:

قال المهرج سوف تدرك خيبة الكلمات

تشتعل فضاء الغيم

أسيجة وتمضي، خلف صبادين ويتكرون شمساً للنميمة

فنجده هنا يحاول أن يفسر أن كل ما يحدث حوله من خيبات في التعبير هو بسبب الكلمات، أي أنه يكشف عن رموزه الداخلية من خلال تعبيره الاستعاري لكي يحدد

الرمز وقيمته وهذا يحدث من خلال عدم الافراط في الغموض عند التعبير عن هذا الرمز، وهذا طبعاً يؤدي لديه إلى تكوين الاستعارة الدلالية والمكونة إلى الصورة الشعرية المقاربة إلى بؤرة النص المتحرك:

آه لم يعد الرصيف بضاعتي

سأروض الكلمات كي تنصاع لي، وأدس في غاباتها طرقي..

حين يعجز عن ايجاد تصالح مع الواقع حوله يحاول أن يلجأ إلى تطويع قيمة التعبير عن هذا الواقع الذي يعيش خارج ذاته الداخلية ورموزها، حيث لم يجد في الوجود الذي حوله إلا منفى اختيارياً لكل ما يريد أن يصل إليه، فيحاول أن يعيد المعنى إلى الأشياء التي فقدت معناها بطريقة انتاج رؤى أخرى مغايرة لها وهذا ما نجده في قوله:

هذا هو الناي البعيد

يرتق الكلمات، بالمعنى، وفاتحة الأنين

فهنا الواقع هو الفعال في تحقق اللغة التي يستطيع أن يعبر من خلالها عن معاناته واغترابه، فهو هنا من خلال البعيد أي بعيداً عن الواقع الذي حوله يأتي به لكي يرتّق الكلمات بالرغم أن واقعه المعيش لا يحمل سوى المعنى والأنين ويتم كل هذا من أجل أن يخرج نبضه الذاتي إلى مستوى الموضوعية، فيمتد هذا الواقع ليشمل كل الزمن الذي يمر به دون التدخل منه بحرف الانتماء إليه فهو المسكون بالطعنات، والقلق والحرب والرصيف الدامي، فيحاول أن يعيد تجميله وترميمه:

يا أيها المسكون بالطعنات، والكلمات

والقلق والحروب.. دمك الرصيف، فودع القداح..

وعلى الرغم من أنه متمسك بهذا المكان دون التخلي عنه يحاول أن يرسم أفقاً آخر وعصفوراً من الكلمات لكي يغير المعنى لديه من خلال مسحه بزجاج غمامه ونحيبه الذي يرزح تحته، وهنا يأتي بالأفق وهي محاولة البحث عن واقع آخر بعيد عن الواقع الذي حوله فصارت اللغة محور تغير لكن بشكل تمني، وهذا ما نجده في قوله:

وأرسم لهذا الأفق.. عصفوراً من الكلمات

وأمسح من زجاج غمامي.. هذا النحيب..

فكل حدث يؤدي إلى اللغة يتكون المعنى لهذا الحدث من خلال المفردات المناسبة التي تعبر عنه وعن الذات حيث تطرح هذه الذات التأثير بشكل رموز من الوعي واللاوعي، فزمن العربي لم يعد بلا تمتمات ولا كلمات بل أصبح مجرد لافتات وأغانٍ وصراخ لا يفعل التغير بل يهمش هذا الزمن لفقدانه الكلمات وحتى التمتمات أي: أصبح الزمن العربي مجرد صراخ لا طائل منه في إحداث التغير المنشود:

لهذا أنا.. أقصد الزمن العربي..

بلا تمتمات و كلمات.. ولا عولة.

أقصد اللافتات.. الصراخ..

العويل..

لفقد الشاعر كل أمل بالتغيير يشعر أنه غريب لأنه وحده يريد أن يحدث التغيير ولكن لا أحد معه فتسبقه الكلمات ويسبقه الدرب، وهذه الوحدة والغربة تجعله يرتد إلى ذاته دون هدف ودون أمل وما يجعله يغرق في الجنون:

منفرداً أخطو في هذا العالم وحدي..

أمشي تسبقني الكلمات

يسبقني الدرب.. أغرق في بحر جنوني

نلاحظ أن اللغة ترتقي عنده لمستوى التعبير عن كل خلجاته الذاتية ورموزها المعبرة عن هذه الخلجات فحتى الدعوة إلى أنثاه تأتي إليه من خلال التصاقها بالكلمات، حيث يشعر أن كل شيء خارج الكلمات هو صمت فيتحول التلاقي من خلال الكلمات:

أدعوك الليلة.. هيا التصقي

بي.. وبالكلمات..

إن ترادف الاستعارة في أحداث الانزياح المكون للصورة الشعرية يجعل مساحة النص تتهيكل على إيقاعٍ داخلي يكون الصورة بشكل شفاف وعميق، أي أن الشاعر يؤكد ما قاله (سوسير) أن اللغة هي نظام يعتمد كلياً على التقابل بين وحداته وهذه الوحدات هي الاشارات. فبعد أن شعر أن المكان الذي حوله خارج إحساسه بالانتماء

يولع ذاكرته بالركض كي يبتعد عن هذا المكان لكي يستعيد ذاكرته البعيدة. فالشاعر لم يعد يمتلك إلاّ أن يستوحي آخر ما يمتلك من تعبير عن هذا المكان، ووصوله إلى اليأس من التغيير الذي يحدث حوله فلا يصادق إلاّ النحاس أي الركود والتوقف النهائي عن البحث عن مدلول خارج دالة المكان بالمتغير ونجد هذا في قوله:

وأولع ذاكرتي بالركض.. استبدل القصيدة بالتذكر،
والكلمات بالفضائح.. عندئذٍ يستوحي الشاعر آخر موتاه
ويبدأ بمصادقة النحاس..

وتصبح حتى اللغة لديه لا معنى لها حين يفقد المكان الذي حوله أي معنى حيث تصبح الكلمات لا طعم لها. ومن أجل الابتعاد عن هذا المكان يتوجه إلى الزمان كحل آخر من أجل الابتعاد كلياً عن مكان، فالزمن اصبح يشير إليه بالغباء لهذا لا يمكن أن يروضه، وعليه أن يعود إلى ذاته ويروض الأمعاء التي تشير إلى الصبر والانتظار إلى التغيير الذي سوف يحدث في المكان:

لا طعم هذه الكلمات من حلوى الضجيج..
سأروض الزمن الغبي.. أروض الأمعاء كي تلهو..

ويستمر في محاولة ترويض الكلمات لكي يجد المعنى الذي يبحث عنه وهنا استطاع أن يعبر بهذه المحاولة إلى صفة أخرى من المعنى داخل اللغة نفسها، فالشاعر هنا روض الكلمات لكي تنصاع له في معناها فقد دسَّ طرقه في غاباتها أي استطاع أن يعثر على المعنى الذي يريد في إحداث التغيير، وقد أصبحت اللغة عنده خطاباً شعرياً وتغييراً أو أملاً بالتغيير فرسم شرفة للريحان، كي تولد القصيدة طفلها وبهذا طابق المدلول مع الدال بالرغم من تغيّر المعنى في المدلول ونجد ذلك هنا في قوله:

سأروض الكلمات لي تنصاع لي.. وأدس في غاباتها طرقي
وأرسم شرفة للريحان.. كي تلد القصيدة طفلها

وفي المقاطع التالية يتراجع فلم يعد في اللغة من جدوى في التغيير فقد يئس من هذا التغير حيث تمتد المساحة هنا ما بين الاحتراق والحرق فقد دخن ونام ولكن في الحلم أحرق كل ملابسه لكنه لم يحرق ملابسه بل حرق الكلمات أي حرق المعنى الذي كان

يبحث عنه بشكل أعطى دلالة واضحة المعنى والانزياح فأنه فقد حتى في حلمه الأمل الذي يجسد فيه التغير المنشود، كما في قوله:

دخن سيجارة ثم نام.. وفي الحلم أحرق كل ملابسه..

فتيقظ، أدرك في حينها.. أنه أحرق الكلمات..

بهذا استطاع الشاعر أن يجعل من اللغة هي اللغة الذات حيث تحولت إلى انفعال نفسي تجعل النص لديه هو السعي إلى التعبير عن هذا الانفعال والمرتبط بمكنوناته وهذا ما يجعل من لحظة كتابته للنص الشعري عبارة عن لغة الذات في لحظة مخاضها وتجليها مرتبطة بتحليل الوعي الذاتي وسط المتناقضات التي تولد في رحم النص. وهنا طبعاً يأتي تأثير الظرف الخارجي والذي يكون جزءاً مساهماً في تكوين النص من خلال ما يحدث من تأثير متبادل بين الذات الواعية والظرف الخارجي، فيخرج هذا التأثير على شكل رموز تمكن الشاعر من التعبير عنها. وبهذا نحن امام شاعر جعل من الحوار الذاتي الداخلي هي اللغة الذاتية بجميع مقارباتها النفسية والتي تعطي الرمز كحالة التعبير عن مكنونه الفكري والإدراكي المكون إلى الرؤيا التي تحدد ذائقته الشعرية بشكل واسع وعميق فينتج الرمز الموحي لكل مراحل الذات وقناعاتها بلغته الذاتية والمعبرة عن قلق طموحاته ووعيه الشخصي، فالشاعر البلداوي على ضوء ما ذكر استطاع أن يؤسس لغة بمستوى ذاته والمنفتحة على التطلع والحلم، أي جعل من نصه سر لغته الذاتية والمعبرة عن كامل هذه الذات في صدقها وتفاعلها مع كل ما يحيطها من التغير في محيطه.

المفارقة اللونية والانزياح التصويري في (ضباب ليس أبيض)

لدى اطلاعنا على مدوّنة الشاعرة غرام الربيعي لاحظنا بروز سمة الانزياح التصويري التي تعدّ ذات بعد ما ورائي في صور النص الشعري، ولعلّ الناقد كمال أبي ديب من المهتمين بهذه التقنية في الشعر الحديث وتتمثل لديه بنقل (المرئي حضوراً ظلياً) ويعقب موضحاً بأن المعني بالمرئي ليس المدرك البصري إنما الموضوع الذي يتناوله النص أو البؤرة الدلالية التصويرية التي ينبع منها النص، وبهذا الفهم ((تتصل هذه السمة بنظام عرض الصور في النص بكامله ويتحدد النظام المعياري بتمركز الصور حول المرئي/ الموضوع الأساسي في النص)) وعلى ما أشرنا فالانزياح التصويري يتحقق

باستبعاد المرئي من مركز التصوير وجعله ينحسر متوارياً فلا يبدو حاضراً أو مواجهاً لوعي المتلقي فإذا به كامناً وراء صور هامشية تحيل إليه.

و ((ضباب ليس أبيض)) مجموعة شعرية صدرت نهاية عام 2013 لشاعرة ذات مواهب متعددة فهي فنانة تشكيلية ومصممة ديكور فضلاً عن منجزها الشعري المتمثل بديوانها الأول ((حلم آيل إلى الصباح)) والآخر ((تراتيل في محراب النخيل)) فضلاً عن مدونتها الشعرية موضوع الدراسة والصادرة عن (دار عدنان للطباعة والنشر) مع لوحة للغلاف هي من إبداع الشاعرة نفسها. وهنا يدخل دور لوحة الغلاف بوصفها موجهاً نصياً لأنها من اختيار الشاعرة والمنسجمة مع عنوان المجموعة، فقد حاولت الشاعرة أن تجعل لوحتها متماهية مع العنوان الرئيسي للمدونة بل صارت امتداداً له، إذ تضمنت رسماً لشجرة بأوراق كثيفة ولكن الشجرة مغطاة بالضباب فهو يعتليها من قمتها النامية حتى جذعها الراسخ في الأرض، أليس من حقنا أن نعدّ تلك الشجرة رمزاً للعراق بكل أطيافه بغصون شجرته وأوراقها وثباتها في الأرض، وإذا كانت الشجرة تداولياً ترمز للحياة أو الأمل أو الثبات والقوة فقد غطاها ضباب الخراب الذي ليس أبيض وهنا تكمن المفارقة الشعرية في لعبة الألوان وهي اللافتة في العنوان، فلوحة الغلاف قد عبرت عن تلك المفردات بعد أن أغدقت (الشاعرة/ التشكيلية) عليها سيلاً من الدلالات بهيئة يتتابعها الغموض بسبب (الضباب/ الدمار) أو الخراب الذي حل بالوطن.

لذا يمكن القول أن المجموعة حاولت أن تستفز المتلقي بأحداث مفارقة لونية منذ الوهلة الأولى مقرونة بلوحة ساندة تسهم في خلط شفرة العنوان وتأكيد دلالته، تلك الدلالة التي تعدّ الثيمة المركزية واظهرتها مغيبة بصور موحية ذات انزياح تصويري متمثلة بالضباب والشجرة (لغة/ بصراً) لتأخذ ذهن المتلقي إلى ثيمة الخراب والدمار الذي حل بالعراق بلد الشاعرة بعد أن تعرّض لكل أنواع الحروب والأزمات إذ تكللت بالتفكك الاجتماعي وخلخلة الروح الوطنية.

ثمة رغبة لدى الشاعرة (غرام الربيعي) تكمن في إبداع شعرية متميزة منسجمة مع التطور الابداعي في نتاج العصر عبر تأسيس علاقات متفردة وجديدة في نسق عرض

الصور الشعرية يقوم على التجاورية وإبدال المركز بصور مجاورة تحيل إليه، فقد أظهرت الشاعرة ميلاً إلى الشعر غير المألوف لما فيه من إذكاء للغرابة وإعلاء شأن التخطي المستمر للشائع ومواجهة أغوار الذات الغامضة والواقع فقد تأثرت صورها بذلك وقامت علائقها عليه، فإذا بالموضوع الأساس (خراب الوطن) في الظل بينما نواجه صوراً لأمور حياتية يومية أو مهملة تجرنا بعنف نحو ما تطمح من ورائه.

وفي واقع الحال إنَّ كل نص من نصوص المجموعة حاول استجلاء جانب محدد من الثيمة المركزية (الخراب) الذي لحق بكل البنى التحتية والنفسية للإنسان العراقي باستخدام الانزياح التصويري إذ اتسمت جميع نصوص المجموعة الشعرية بتوجيه أصبع الاتهام والادانة إلى الأيدي التي أحدثت هذا الخراب في عراق السلام والمحبة والتسامح، فقد جاءت إداناتها موحية وليست صارمة بل حاولت التوسل بالغموض والضبابية واللعب بالتشكيل اللغوي للنص الشعري كونه المعين الآخر لسبر أغوار النص في ثيمته المركزية (الخراب/ الدمار).

إن استخدام الانزياح التصويري المقترن بالمفارقة أغدق دلالات ذات ظلال حافة استجلت ثيمة النصوص الشعرية في المدونة وآزرتها وهذا الشكل التعبيري وظف تقنية الحذوف والفراغات المقصودة التي تثير ضباب الدلالة وتفتح التأويل وقد لحظنا ذلك منذ الغيمة الأولى التي عنونتها بـ (حكايات وطن) التي كانت أشبه باسترجاعات فنية وحياتية أو هي استقراء للواقع الأليم الذي صارت فيه كل أيام الأسبوع تقرن بالدم والآلام واسترجاع للماضي الذي لا يؤرخ إلاّ للحروب ولفقد الأحبة لذا نجد (الغيمة الأولى) تستفهم استفهاماً مجازياً انكارياً بأسلوب مؤثر صارخة بألم: كم على الشعب العراقي أن يقدم من قرابين؟ وكم عليه أن يخدع ابناءه؟ وكم عليه أن ينكسر وينهض فوق جراحه؟ فتقول:

كم زاد عدد الأكرم منّا جميعا......!؟

والحرب... لم تبقِ غيرنا.. (ص9)

ولكن من الواضح أن الحكايات بدأت تسرد من منتصف الأزمة وما سوف يؤول إليه الأمر قد يكون أكثر بكثير من الآني (الحاضر) والمستقبل يعلوه ضباب كثيف يشوش رؤية المبصر وتفكيره ويشل أمله:

شوارع أدمنت الوقوف

صباحاً... بلا رقيب

يتناثر حلمها على صراخ المبكرين

أكياسهم فارغة إلاّ من ثلمة عيش

أفواه تنتظر الظهيرة/ أو حتى الليل

أمّا أنا / فأعود باكياس من الدهشة والذهول والـ....

ثمة اسطر تنتظر.... (ص23)

ففي هذه الصياغات تتآزر الألفاظ والدلالات فتحدث تشكيلات شعرية غير معقدة لكنها فاعلة، إذ تفيض بدلالات تلقي بثقلها على أزمة المستقبل الآتي الذي يعتريه الضباب عبر معطيات المحذوفات التي مثلتها النقاط المسكوت عنها والتي تلقي بالضوء على تفشي الخراب وبكثافة على القادم من أيام العراقيين المتعبين بالركض وراء لقمة العيش لا الأمل بمستقبل زاهر وحياة كريمة.

أما في الغيمة الثانية (أضغاث) فقد أوحت مفصحة بعض الشيء عن حالة من الانفعال تبلورت لتشكل رؤية للواقع المرّ الذي يغطي الوطن وهو شغلها الشاغل وجرحها الذي لا ضفاف له، ونلحظ أن للعنوان الرئيسي صدى في عنوانات النصوص فالضباب غطاها من لفظة (الغيمة الأولى والغيمة الثانية والثالثة...) حتى عنوان النص المصحوب بالغيمة، ولما كانت دلالة (اضغاث) تحيل الى الاختلاط والهلوسة والبعثرة والتشتت فقد مثلّت انتماءها للعنوان الرئيسي للمدوّنة مما يشعرنا بالتجانس الفني والتذوق الشعري والدقة في اختيار العنوانات الفرعية كي تتوالد من العنوان الرئيسي ومحاولة جعلها اضاءات على الرغم من ضبابيتها المنبثقة من العنوان الذي تنطوي تحته فتصبح الأجزاء شديدة الانتماء والتماثل مع هيمنة العنوان الرئيسي، تقول في الغيمة الثانية:

الاشجار باتجاه الريح

تشير إلى أضغاث قصيدة

لا تدري على أية وجهة تنوح

حتى القصيدة حائرة مضببة الرؤية بعد ان اختلطت الأمور وتباينت، فالرؤيا هنا لا يمكن تأويلها حتى لا يتم تحديدها من سمة كاتبتها لذا فهي لا تدري على أي وجهة ستنوح أ باتجاه الريح أم بضدها ؟!! وهذه الضبابية في الرؤية وعدم الوضوح تكاد تكون ملمحاً بارزاً في نصوص المجموعة، لذلك تقول:

ارهاصات جسد

يرتمي على ورق

آلت إليه طوابير الذرائع

مكامنها مضطربة

كأنها... لا أدري...!!

....

أنين الورق يشربق..

فالحذف مضافاً إليه مفردة (لا أدري) يُحيل إلى تضخيم وقع الأزمة المعيشية في ظل طوابير الذرائع إلى الحد الذي يفقد فيه الإنسان محوره بل حتى الشاعرة ما عادت تتمكن من تحديد تشبيه يناسب الحالة فظلّ المشبه به مفترضاً تركته غير محدد العوالم يملأه المتلقي بهمومه إنسجاماً مع ضبابية عوالم النصوص الشعرية وواقع الحالة في العراق.

وتنتهي غيوم المجموعة بصحوة شعرية ذات أبعاد غير واقعية تعوّل فيه على الشعراء الذين خلقوا لكي لا يكونوا مصلحين ولكنها تخالف المألوف وتصاب بآثار الضباب الذي انتثر على المدونة الشعرية فتضع الشاعرة عنواناً هو (الشعراء) تحاول بتشكيلات شعرية جميلة القاء عبء كبير على الشعراء إذ بهم يكون الخلاص ومنهم قد تتأجج أو تنطلق الشرارة الأولى للتغيير فقصائد الشعراء خيول تغزو العقول لترسم بداية عهد جديد مفروش بالورود وهاهي تستنهض همم الشعراء وتغري نفسها بالأمل المشروع:

شاعر بلا قصيدة

مثل أجراس الرؤوس

تدقّ بلا رنين

وهكذا تأمل الشاعرة: بحلٍ غير واقعي لأن الشاعر طفل فنان يعيش على أجنحة الفراشات ويبحث عن دروب النمل والجمال إذ لم يخلق الشاعر لتغيير واقع مزرٍ خرّبه السياسيون ودمرته الحروب فالشاعرة تريد بمبخرة زكية صغيرة تزيل جيف الخراب، وهذا رهان مقبول شعرياً ولكنه خاسر واقعياً، نعم نحن لا نقلل من دور الشعر والشاعرة في بناء ذوق جمالي وحس انساني ولكن بزمن أراه طويلاً جداً لأن ضغوط الحياة أكبر من الشعر والشعراء.

ولا يسعنا في الختام إلاّ أن نقول إنّ مدونّة الشاعرة (غرام الربيعي) استثمرت ظاهرة طبيعة لتعبر من خلالها عن ضياع الوطن وخراب النفوس إذ لا شيء حاسم في الأفق مهما حاولت استجلاء الدلالة المركزية ووضع الحلول لها بالإيحاءات وبدلالات تؤديها اللغة بصور ذات انزياحات ترسم الظاهرة بتشكيلات أسلوبية معبرة عن الهم العراقي.

الاعترافات داخل البياض في (خارج السواد)

تهدف هذه القراءة في مجموعة (خارج السواد) للشاعر كريم جخيور أن تفحص مستويات الشعرية في نصوصه بما يفصح عن المهيمن، والسيادي، والشديد السطوع، وبما يؤشر امكانية التأويل والتقويل النقدية في انطاق النصوص واعادة انتاج دلالاتها الادبية.

وإذا كان لكل انسان بصمة يختلف بها عن الآخر وإن تقاربت ملامح بعضها، فإن الأسلوب بصمة لصاحبه نستطيع أن نعرفه من خلاله، والشاعر المتميز من يصنع أسلوبه بكلماته ومفرداته والعكس أيضاً وصحيح أن اللغة هي التي تصنع الشاعر وتثبت اقدامه في أرض صلبة، وهذا ما وجدته في مجموعة (خارج السواد) إذ يسعى الشاعر إلى ترك بصمة شعرية ينفرد بها عن سواه من الشعراء وإلى خلق ارتباط وثيق بينه وبين كلماته مما جعلها تبوح بمهيمنات الاداء والتعبير على نحو فاعل وعن الشفرة الاسلوبية للشاعر.

فكل من يقرأ هذه المجموعة يجد بنية المفارقة القائمة على تحقيق ثنائية ضدية فضلاً عن احتوائها على المضامين الطريفة التي تعبر عن تجربة شفيفة ذات ضربة شعرية مكثفة تخرج المعنى إلى أفق مشحون بدلالات مستندة إلى نوع من التأمل الإنساني لا الفلسفي.

وبهذا تكون نصوص الشاعر في مجموعته (خارج السواد) غير منفصلة عن جذورها وتوحي إلينا من دلالة العنوان وإيماءاته بأن الشاعر يدور في سور السواد بيد أن منتج هذا الدوران يتحقق خارج هذه المنطقة فهو يبحث عن الذات وفي الوقت نفسه خارج اطاره هو ومن يتعارض معه في النزوع، وهو أيضاً داخل البياض الذي يكون عالم ما بعد السواد أو من دائرته فـ(أنا) الشاعر حاضرة بكل تجلياتها داخل مملكة السواد لكنها متشظية تبحث عن الخلاص حيث البياض كي تحقق رؤى الشاعر وأحلامه.

اعترف الان لكم

المرأة تمنحني

الضوء في العتمة

المرأة هي التي تمنحه الاشراق الداخلي وتولده فيه ويتعامل معها كونها (الخلاص). هكذا يتحقق الخروج خروج مقترن بالواهب العام (المرأة) خارج كينونته الذي يحقق للروح سطوعها المنشود خارج سواد نزوعاتها ولذائذها الفاضلة فهو يبحث في لذائذ بيض نقية طاهرة تتشكل داخل البياض العام وخارج السواد الخاص يقول:

واتبعيني

خارج السور

لأن تُبعث

لذائذ فاضلة

ويحاول الشاعر الخروج من عباءة الزمن وهو واقف بداخله ينظر من صلب الحدث المغلق بلون يستحل الاشياء الاخرى، فيخرق سوداوية اللون ليحقق فعله خارج حدوده أي: (في نزوعه الحالم):

أنا الخاسر ترقي

عالية اقدامي وراسخة

باسقة يدي

بغيابها تنفتح العتمة

وتسفح الغربان سوادها

على مدينة البجع

ينفلت الشاعر إلى عالم الحداثة الشعرية من خلال زحزحة المعنى عن مكانه/ أنا الخاسر ترفي/ لكن الخسارة المتحققة تضفي علوا على الاقدام التي ترفع في ملكوت الرفعة الانسانية. أي إن الشاعر يؤمم ذاته ليحولها إلى هوية وقضية ليست عابرة وبهذا يحقق حداثوية من خلال دمج الخاص بالعام فرؤيته ورؤاه لم يقفا عند حدود مملكته بل تسربت إلى خارجها ليقيم مملكة جديدة. إن خروج الشاعر عن سواده (عالمه الخاص) إلى عالم (عام/ خاص) لم يسلبه رؤيته الشعرية للعالمين على الرغم من أن فعل النظر متحقق من داخل السواد لكن هذا سواد الروح لا اللون لم يجعله مستلباً من قبل عالمه الخاص النازع إلى غير ما هو فيه فهو يحطم عالمه السوداوي باتجاه تكوين مساقط حياتية اكثر اشراقاً في ضوء المتصور وبذلك يدخل في مناطق متداخلة بين عالمين.

إن الشاعر في كل قصائده يحاول أن يقول لنا أن الكلمات هي التي تجعله مرئيا سواء أكان في السواد أم في خارجه، وهذه هي لعبة الشعري إذ أن خصوصية البناء والتجريد والتشكيل لم تبتعد عن الشاعر بل إنه لم يترك زاوية في قصائده إلا وأطرها بلوحة شعرية شكلها عبر اتقانه للبناء الميسر، فهو يشتغل وفق إزاحات كثيرة جاءت موزعة على مجمل نصوصه الشعرية كما في قصيدة (أباطيل) والتي يقول فيها:

رقصي الكون

برفرفات طليقة

اتحدث مع الرياح

فأي جناح

جناحي يكون..؟

فادخلي

ادخلي ايتها الاباطيل

دون خشية

فالشاعر يخلق ازاحات مثيرة عبر مغادرة المألوف في حقائق بطنها بالهتاف من خلال طاقة تصويرية غير اعتيادية.

ومن المهيمنات الشديدة السطوع في مجموعة الشاعر (خارج السواد) ايراده لمفردة (الارجوان) إذ استخدمها بقصدية تامة وهي تحمل عدة دلالات، فتارة يتخذ من ارجوانيته قرينة للعفة والطهارة كما في قوله:

عاليا

انشري بريق اخطائنا

أيتها المزدهرة

عفة وارجوان

ايتها الطاهرة

لا حليف لك إلا الارجوان

وتارة اخرى يجعلها دماً مسفوحاً في قوله:

هكذا تضرجي بالارجوان

فالتضرج لا يقترن إلا بالدم

إن الشاعر لم يقنن مفرداته جزافاً بل اكسبها طاقة غنية من المشاعر والدلالات مما البسها ثوباً سحريا له اشعاع يتعمق في النفوس، فنحن امام (هذه المجموعة) من اول القصيدة نرى سهام الابداع وقد نفذت إلى مفردة الارجوان إذ مثلت شفرة شعرية وعلينا نحن القراء الغوص في اعماق أسرارها واستخراج المكنون الدلالي والفني لها.

لقد الفيت الشاعر برغم حداثيته الواضحة يميل لوضع صور لزمن غابر مر به بحيث وظف النسق القديم من خلال هذه الصور حين قال:

حين تكاثر الناس

استزاد بهم

تقى ورحمة

سلسبيل فراته لا ينقطع

والجمنا لا تجف

ومن هذه القراءة في مجموعة (خارج السواد) للشاعر كريم جخيور نجد تفاعلاً واضحاً بين تجربته الشعرية وانسانيته إذ فيها بث لمرسلات الألم والاوجاع المضنية وجاءت نصوصه الشعرية فارضة لارادة وعي الانتظام مع وحدة عضوية وتركيب مضيء فهي بموضوعاتها وغنائيتها وصورها وبنائها ووحدة الانطباع فيها قادرة على إثارة المتلقي.

فاعلية رموز الطبيعة والتراث في ديوان (شجر الانبياء)

تعد آلية الرمز واستدعاؤه من أهم ما جاء به سعد ياسين يوسف، في مجموعته الشعرية ((شجر الأنبياء)) على الرغم من أن اعتماد الشاعر على المعجم الرومانسي بشقيه العاطفي والطبيعي، فتارة يعتمد على الطبيعة وأخرى يتكئ على العاطفة وتفرعاتها وفي حالات يحاول أن يمزج بين الاثنين ويمهدهما معاً في ذاته الشعرية بقوة الخيال غير أننا نلحظ كيف استطاع الشاعر أن يهجر هذه الألفاظ في بعض القصائد ويحولها إلى ثيمات ودلالات رمزية لأن هذه الرموز تعلو بالقصيدة دلالياً وشعرياً وتكون إضافة مؤثرة إلى البعد الشاعري لأنها ((من أهم أقانيم القصيدة الحديثة، وبدونها تجوع وتعرى وتتحول إلى مشروع أو هيكل عظمي لجثة ميتة))[1] وعلى ما يبدو من خلال النصوص أن الشاعر وفق في توظيف رموزه كونه يتربع على قدر كاف من الثقافة والوعي وانفتاحه على الثقافة المحلية والعالمية. بناءً على ذلك نمتطي صهوة القراءة المتأنية لمعرفة هل الشاعر حقق ما يصبو إليه من رموز؟ ففي قصيدته الأولى ((شجرة آدم)) أستطاع أن يوظف تداعيات القصة المعروفة في الفكر الإسلامي وما فيها من غواية والنتيجة الحاصلة عنها وأن يستثمرها بما يخالف للمألوف، فتشير القصيدة بانسجام جميل من خلال ثنائية ضدية تارة تكون طبيعية وأخرى غرائبية.

فالطبيعي هو الدم الذي يحيل إلى حواء، والماء الذي يحيل إلى آدم ومن خلال لقائهما يتكون الإخصاب والنماء. يقول:

حيث التقيا

---

(1) ينظر دير الملاك- د. محسن اطيمش، ص121.

نهرا دمٍ وماء [1]

والغرائبي: أن الدماء تشير إلى الدنس والخطيئة في مقابل الماء الذي يحيل إلى التطهير ولكن ليس كل الدماء توحي بالدنس فهنالك دماء صارت مشعلاً من نور تضيء الإنسانية، فدم الحسين مثلاً له دلالاته التطهيرية والنهضوية.

يستدعي الشاعر مجموعة من الثنائيات الضدية التي تكون لها علاقة في تعضيد الدلالة المرجوة من النص نحو: (ماء- دم)- (ذكر- أنثى) (قابيل- هابيل)- (خير- شر)- (الأخوة- الأعداء)- (الشجر- اليبس)... الخ.

النص ينبئ بوجود حقد دفين وقديم فيما نرى فما علاقة إبليس وقدم البعض مع آدم؟ أم هناك معنى آخر لا يراد به إبليس وآدم بل يراد رمزهما؟ إذ رمز بالعراق وإبليس بالعدو الغازي، فيقول:

تستصرخ ثأراً

أو تطلب نذراً أعيته السنوات

من غزوات النار

إلى أن يقول: من جلجلة السرفات

وملايين حوافر خيل الليل الأعمى [2]

ومما يعضد هذه الأحداث وينميها حين يكون المشهد في ذروته غير أن الأعداء دخلوا إلى العراق ولبسوا زي الشيطان وغوايته:

فهم من أزمنة

نزعوا جلدتهم وتمروا بزجاج الحانات

وضعوا الأحمر فوق براطمهم [3]

هناك جملة من الافعال التي يعرش فيها على جمله وهي أفعال مستقبلية تنشأ عند وجود حركة مستقبلية لا تستطيع التوقف لكن في الوقت نفسه هناك أفعال تقوم بالضد

---

(1) شجر الانبياء- مجموعة شعرية لسعد ياسين يوسف، ص7.

(2) م. ن، ص8.

(3) شجر الانبياء- مجموعة شعرية لسعد ياسين يوسف، ص13.

منها فلكل فعل رد فعل وهذا ما يحدث في جميع الأمور إذا كانت شيطانية عدوانية تنشر الغبار أو إيمانية آمنة تنشر المحبة والسلام يقول:

يتساقط رطب المعجزة قبل أوان البوح

فيسرقه السيف يوغل فينسى

من يرفع كفيه

تفرمه العجلات (1)

ولعل من هذا التصادم تتوهج افكار مثالية تجعلنا نتمسك بفكرة البشير الذي ينبئنا بالخلاص من خلال النور الذي يملأ الكون بعد الظلام. فيقول:

أتقد المولود

كمشكاة خرجت فاضاءت

كونا من أوراق خضر

حتى استبدلت الوديان حصاها

بالضوء فكانت كفين ارتفعا (2)

فالشاعر وفق في استثمار رمز الشجرة وتحويلها من صورة الغواية إلى النماء والخصب والخلاص، وهي التفاتة ذكية منه أن يحدث خرقاً في الصيغ المألوفة إلى صيغ غير مألوفة، ومن خلال صيغة الدعاء والتوسل تقبل التوبة ويطرد الاعداء، فيقول:

ونسوا أن الله حباك بكفين إن ارتفعا

تضطرب الأرض بقدرته

وتموج برحم البحر

ملايين الكلمات (3)

وفي نصّه (البصرة) يتخذ تلك المدينة رمزاً للتحرر من خلال نخيلها الذي يقف في أعماق الأرض ويعلو تساعاً في فضاء العراق. فيفتتح النص بصورة حركية رائعة توحي

---

(1) م. ن، ص10.

(2) م. ن، ص9.

(3) شجر الانبياء- مجموعة شعرية لسعد ياسين يوسف، ص13.

برومانسية الشاعر وعواطفه الجياشة وتتصل بسوط سحري مع أنوثة البصرة وحياتها، فيقول:

عاشقة

يلهو البحر برمل انوثتها

توقد كفيها جمراً

لمحبيها [1]

فالنص هنا يذوب بذات الشاعر بفاعلية الخيال وعمق الثقافة حينما يجعل الشخصية هي التي تتكلم معاتبة كل الذين اساءوا إليها مستدعية كل رموزها التاريخة نحو:

تريدون

الجاحظ

السياب

كتاب العين

عروض الشعر

ابن الريب

ابن سيرين

نهر اكتيبان

الفاو

رأس البيشة [2]

تتحول هذه الشخصية من الواقعي إلى رمز اسطوري يحيا من جديد ويأخذ بالثأر من كل من اساء إليها. فيقول:

الساعة أشهدُ أن النخل

المقطوع الرأس

---

(1) م. ن، ص64.

(2) شجر الانبياء– مجموعة شعرية لسعد ياسين يوسف، ص64– 66.

سينبت جماراً آخر

يخرج سعفاً أخضر

ويشير لمن قتلوه ((بمجلس بن سيرين))[1]

وكذلك تتكاثف الرموز في قصيدة (شجرة كربلاء) فتبـذر لنـا بـذرةً تنمـو شـجرة يكون ثمرها يانعاً إلى قيام الساعة من فكر متقد بالنور إلى عين تنظر إلى لائها إلى يد تـشير إلى كربلاء فيقول:

هي كربلاء التي انبتت

شجراً

يشع من لائها وهج العيون

من أول الفتح

لآخر الزمان [2]

ونلحظ هناك ثيمة مهيمنة في جميع النصوص يضع الشاعر مفتاحاً أو علامة لغويـة لفك الشفرة المغلقة فيها ويكون أشبه ببصيص نور يتسع ويكبر شيئاً فـشيئاً حتـى يـصبح وطناً، وأحلاماً. على الرغم من أن الأمل واهن لكن الشاعر يراهن عليه لعله يعود مـرة وأخرة حتى يصل إلى ما يريد، فيقول:

يتفتت وجه الحجر

وتنبع من قاعدة رخام الصمت

عيون الورد فتسحقها خيول الملك [3]

فيتحول إلى تلويحة وأن لم تبصرها العيون فيقول:

ايها البحر المريب ما الذي

ابقيت مني؟

سوى تلويحة

---

(1) م. ن، ص67.

(2) شجر الانبياء- مجموعة شعرية لـسعد ياسين يوسف، ص89.

(3) م. ن، ص8.

متعبة

ما ابصرتها العيون [1]

ويتكرر الأمل فيصبح بمقدار العين وهذا كافٍ لكي يضيء في الظلام فلا يستطيع أحدٌ أن يفرقه فيقول:

لاشيء يوقد في المدى

سوى العيون [2]

ثم يكبر هذا الأمل ويكبر ويتصاعد حتى يصبح وطناً وأحلاماً، فيه العزيمة والصبر على ما يراد تحقيقه فيقول:

فالشمس اسدلت الستائر

سوى نافذة كانت له

وطناً

واحلاماً [3]

وهناك مهيمات كثيرة في هذه المجموعة على رأسها (العيون) فلماذا الإلحاح من الشاعر على تلك الحاسة الرؤيوية؟ لعل ذلك نابع من أن للعيون لغة يتقنها الشعراء وحدهم:

ولمن سارقى

وعينيك ارتحال الأماني

والغياب الطويل

إلى أن يقول:

إذا ما غرقت في عينيك

تلتئم الشظايا

وتستفيق من التراب

---

(1) م. ن، ص17.

(2) شجر الانبياء- مجموعة شعرية لسعد ياسين يوسف، ص18.

(3) م. ن، ص15.

تلويحة الأرض البعيدة [1]

فيقول في قصيدة (عيناك وباريس):

ما الذي تعنية لي الجنة وحدي

من دون عينيك يا حبيبتي؟

عيناك بوصلتي، لغة

رسمنا مداها معاً

والبجدية ليس يعرفها سواي [2]

من خلال عملية إحصائية لعناوين وهالات النصوص نجد سعد ياسين يميل إلى الطبيعة وتشظياتها بامتياز فلفظة (شجر) تحقق ثلث الديوان إذا استثنينا القصائد القصيرة جداً، منها: (شجرة آدم) (شجرة الغربة) (شجر المدى) (شجر الحضور شجر الغياب) (شجر الرفيف) (شجرة يونس) (شجرة كربلاء) (شجرة بيروت).

ونلحظ الحاح الشاعر على هذه المهيمنة لكونها رمزاً على تأكيد للخلاص من الغواية والأعداء ونشر السلام والمحبة رمزاً يفجر الطاقة الشعرية والايحائية وانثيالتها في دروب المحبة.

الرماد في أحلامه المجهضة

هل يحلم الرماد وهو سكون مطلق واحتراق نهائي وموت محتّم؟ وهل ينهض الرماد من رقدته الأبدية وتصير له أحلام ؟ وهل يحلم بالاحتراق مرّة أخرى أم تبقى أحلامه سجينة السكون، المتداعي؟ لعلّ في عنوان مجموعة سلاّمة الصالحي الشعرية (أحلام الرماد) إجابة عن كل هذه الأسئلة !!

حينما ندرس عنوان المجموعة بهذه الثنائية الشعرية التي تحملها نجدها قائمة في تمفصلات النصوص التي تحتها، فالرماد واحد لكنّ الأحلام متعددة ومختلفة، ولّما كانت الأحلام في دلالاتها الرمزية مقدّمة لإنشاء واقع جديد فهي أيضاً مرتبطة بالرماد الذي هو

---

(1) شجر الانبياء- مجموعة شعرية لسعد ياسين يوسف، ص29- 30.

(2) م. ن، ص41.

واقع ترك بصماته على تلك الأحلام وقد يجهضها لأنه هو ما تخلف من ذلك الواقع الذي احترق برمّته وصار هباءً فهل الأحلام تحييه؟!.

ومع أنّ ثنائية (أحلام الرماد) بوصفها استعارة تشخيصية منحت الرماد حياةً وجعلته يحلم ولكنها انقلبت بدلالاتها إلى استعارة وفاقية بمعنى التقاء الحلم بسلبية الرماد وخموده، وحينما تضاف الأحلام إلى الرماد فإنّ الرماد سيتحول إلى رماد آخر ليس تقليدياً ساكناً لأنه على ما نظن هو الوطن بخرابه وضياعه ومأساته، وهذه الثنائية التي تولدت دلالتها من رحم العنوان نجد صداها في نصوص المجموعة بصورة أو بأخرى، وقد يعني الأنا المتقوضة على ما في الوطن، تلك الأنا التي تمثل ضمير الأمة أو الذين يحيون في الوطن.

فالأحلام وهي القطب الأول من الثنائية والتي تمثل البداية الجديدة للوطن أو لأمل (الأنا) التي هي ضمير الأمة على ما نظن، والرماد هو القطب الثاني لثنائية العنوان والذي تحدثنا عنه قبل ذلك لكن اللافت أن قطبي الثنائية ترددت في مجمل نصوص الديوان ففي نصّها الذي بعنوان (الليل) نقرأ:

يسكنني

حزن ورماد سنين

فالفعل (يسكنني) يحيل إلى بقاء واستقرار إذ الحزن والرماد قائمان بسبب الظلم الحائق بالوطن وسيبقى الأنين يملأ قلب الشاعرة كالوطن تماماً لأنه عشيقها اليتيم وحبُّها الأول الذي لا منافس له كما تقول في نصها (الأغنية تزعج رأسي):

وأنا امرأة

وطني يؤرق قلبي يوجعه

كطفلي حين تداهمه الحمّى

أما نصها (الليل والأغنية القديمة) ففي عنوانه ما يحيل إلى ليل الوطن إنه الذي يحتوي الوطن بكل تاريخه لأن الأغنية العتيقة هي الماضي والتراث والتاريخ الذي تمتلكه حسب مرجعياتنا والذي سيظل يعمل فينا من أجل إمكانية تحويل الرماد إلى حياة عن طريق الأحلام، ومفردة (عتيقة) تنصرف إلى القديم القابل للتجدد، ولكن ربطها بالليل إحالة إلى أن تاريخنا لا يملك من الضوء إلا النزر اليسير الذي ينير الحاضر، ولعّل فكرة

الأغنية العتيقة التي يفترض أن تكون ساحة أمان صارت تؤرقها ثم يبدأ ظلام آخر بكل حياة الشاعرة وهي تدلف إلى سن الأربعين الذي تصفه من زاوية شعرية بأنه (ظل فيء)حيث تستثمر الشاعرة هذه السن المهددة التي تعد نقطة إنطلاق لمحو اليأس في التداولية الاجتماعية غير أن الشاعرة جعلته تجربة لإصلاح ما فاتها من خراب في عمر الصبا والشباب حتى صار سن الأربعين هالة من المجازات الشعرية إذا ما تجاوزنا الصورة الواقعية له.

إن أمل الوطن المدمّى ابناؤه من الشباب السمر الذين هم أمله ولكن بعضهم مات في ضميره الوعي فصار سارقاً في زمن العنف والمزايدات:

منهم من رحل مقتولاً.. دون ذنوب تذكر

ومنهم من نام على رصيف الانتظار

ومنهم من يرقص على قرن الثور

ويسرق العراق..

ثلاث فئات الأولى غيبها الموت بلا سبب وبمجانية وضيعة والثانية هاجرت وهي تنتظر فرج النهاية وظل يقتلها الانتظار وبعضها يعيش في الوطن غريباً مهجراً فيه وكأنه ليس منه والثالثة تصول وتجول بلا وازع ضمير تغتنم كل الفرص للربح والانقضاض على الفريسة ونتيجة لهذا صار الوطن مسروقاً من كل شيء حتى من القيم والوطنية والمبادئ والانسانية حتى أصبح المواطن مفرغاً لا روح فيه بحيث لا يصلح إلا أن يكون رماداً وعدماً مع هؤلاء.

ثم تعود الشاعرة إلى أغنيتها التي تزعج الرأس فإذا بها تتعكز على مجموعة من التساؤلات الموجعة والأمنيات المعطلة والأحزان:

خلصت أعمارنا يا وطني ما نلنا شيئاً

إلا بضع رماد / بضع دموع

وبحيرة خوف / نسج فيها ليل نهار

هذه هي حياة الوطن والمواطن (بحيرة خوف) نسج فيها من دون ضفاف فالأغنية تحيل إلى تشاؤم ورماد يظل هاماتنا فلا نور إلا نار الاحتراق والإحراق لكل شيء حتى تنتهي إلى أغنية تزعج الرأس في هذا الوطن:

المطربة ماتت من زمن

لكن الأغنية حيّة

ما عرفت الموت

فأغنية حزن الوطن لا تموت أبداً لأن صانعيها ابناؤها ولكنّ الرماد يظل يحلم بمشاريع متجددة علّها تجد في الأحفاد ما يرمم تهدم روح الوطن والمواطن.

ومضات ما بعد الحداثة في (وطن بطعم الجرح)

تركت جماليات الحداثة وما بعد الحداثة أثراً كبيراً على أساليب الكتابة الأدبية، شعرية كانت، أم نثرية، لذا فقد أصبح التحول في الاهتمام منصباً على ما هو فني خالص، أو ما من شأنه أن يعمل على إثراء التجربة الإبداعية وتشكيل فاعليتها، وتحقيق تميزها عن غيرها، والذي مهدّ الطريق إلى ذلك تمكن بعض الكُتّاب من توظيف العديد من التقنيات التي تعينهم في تشكيل جماليات النص وإغنائه تشكيلياً ومعنوياً، وبناء دلالاته وقد تجلت بعض هذه التثنيات في مجموعة (وطن بطعم الجرح) وهي مجموعة شعرية من القصائد الومضية للشاعر (مشتاق عباس معن) الذي كانت له ريادة واضحة، وحضوراً فعّالاً في (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) أول قصيدة تفاعلية رقمية للشاعر.

ويبدو أن الشاعر قد استعان ببعض تقنيات (تباريحه الرقمية) واتكأ عليها في ومضاته في (وطن بطعم الجرح)، من ذلك توظيفه الصورة في أعلى بعض النصوص، وما تغدقه هذه الرسوم التشكيلية من إضفاء معنى ساند للمعنى الذي تولده ألفاظ النص، فضلاً عن تعميقه وبعثه نحو التعدد، كما في الصورة التشكيلية للقصيدة الومضة (تساؤل خاطئ) التي تظهر فيها يدان تخرجان من عتمة مجهولة وبناء غامض بحثاً عن إجابة في خضم تلاقي الضدين: الليل والنهار/ الشمس والقمر:

على مقربة من عتمة

الإجابة ثمة (تساؤل خاطئ)

يتلألأ خياله الليلي الصاخب: ص41

ولكن قصيدة (وجوم سعيد) قد استعانت بنصٍ تشكيلي تظهر فيه بعض الوجوه الضاحكة لتزيد من دلالة كلمة (سعيد)، ولكن وجهاً واحداً يتحدد موقعه في منتصف اللوحة يعلوه وجوم غريب وهو يحرك إحدى كفيه بحركة أكثر غرابة أيضاً، وربما توضح الغرابة أو بعضاً منها وجود المئذنة خلف كل الوجوه، لتكشف سر ذلك الوجوم السعيد. ص53

وإذا كانت الصور التشكيلية قد أضافت للنص معنىً جديداً، أو فاعلاً، فإن تقنية (العنونة) جاءت لتحقيق المعنى الأصلي للنص، وتوجيه القراءة نحو وجهة محددة يرتئيها ذلك العنوان الذي يظهر في منتصف النص، أو حتى في نهايته، وهو بذلك قد تخلى عن سلطته الاستقبالية، وتحديده للنص الذي تحته، لكنه لم يتخلَ عن سلطته التأويلية أو وظيفته التفسيرية؛ لما له من إيحاءات متولدة لفهم النص، وتحديد أفق توقعات القارئ، من ذلك عنوان قصيدة (وطن اليباس) الذي جاء في منتصف النص بالتحديد وبخط عريض بعض الشيء، ليلقي الضوء على ثيمة اليباس والقحط التي عصفت بـ(وطن بطعم الجرح).

أما العنوان (خيانة مشروعة) الذي جاء في نهاية النص شأنه شأن عنوانات النصوص الأخرى / ص57 ليرسخ المعنى ويستجليه أكثر وبما أن موقعه في أسفل النص، فإن الثقل الدلالي لكل ألفاظ النص وعباداته سوف تتجه حتماً إلى نهاية النص، بانسجام واضح مع فعل القراءة للقارئ، حتى إذا ما جاءت نهاية النص، برزت جملة العنوان لتميد بثقلها الدلالي يميناً وشمالاً عيوناً من المعاني...

ولكن في الوقت الذي نتحدث فيه عن أبرز تقنيات المجموعة والتي عملت على إضفاء الفاعلية والتولد، وحتى الجمالية على المعنى، لابُدَّ من التحدث عن المعنى نفسه، لاسيما وأن المجموعة قد تصدرت بعنوانٍ يُنبئ عن نفس مأزومة، ومعنى عميق لابُدَّ من استكناهه.

لقد تجلى هذا العنوان بعدَّة (ثيم) أهمها (ثيمة اليباس والقحط والافتقار، وهذه الثيمة قد شغلت مساحة واسعة في نصوص المجموعة، وقد اتسمت هذه الثيمة بسمة

سوداوية تنهل من المعين نفسه الذي يفيض به المعنى الدلالي لكلمة يباس حتى أكسب هذا المعنى للنصوص وشاح القحط والشحوب:

"شحوب ميمون" يطارد حوافر
المستقبل؛ فالماضي لم يحن بعد
والحاضر ما زال يقطن في جوف
الخطوات، أمّا الدروب فمسالكها
بكر تتأبط خطوات مُسنّة. ص49

وعلى الرغم من كون ثيمة اليباس أو الافتقار تعتلي النص، وتستحوذ على ذهن المتلقي منذ الوهلة الأولى، إلاّ أن هذا النص حاول أن يُحطم دلالات (الماضي والحاضر والمستقبل) فصاغ دلالات هذه الأزمنة بما يتلاءم مع (وطن بطعم الجرح):

فالماضي لم يحن بعد
والحاضر ما زال يقطن
والمستقبل مُطار (بفتح الطاء)

فإذا لم يُستعَدْ الماضي في ذاكرة الأجيال، كي تستلهم منه المجد والعنفوان، فإن المستقبل سوف يظل يغزوه الشحوب واليباس؛ ولأن الحاضر في ركوده وسكونه أعجز من أن ينهض بنفسه فيخطو خطواته بجرأة نحو المستقبل، لذا:

تبقى الدروب مسالكها
بكر تتأبطها خطوات مسنة

وربما يتحول القحط واليباس (نزيزاً) يزعج حتى الأموات في (وطن بطعم الجرح) عندما تستطيل كلمة (القحط) لتطغى على النص بأكمله:

القحط
يسترخي نزيزاً يرتديه الميتون
من أي شح أنت يا وطن اليباس
على الغصون ص47

فإذا كان الغصن علامة على التفاؤل والإحساس المُرهف، فأنه هنا يخلو من كل هذه الدلالات؛ لأنه يعلوه اليباس في وطن اليباس، وإذا كان الرفض والاستنكار متجلياً بضبابية في الجملة الاستفهامية: (من أي شيء..).

فإن الرفض والثورة على القحط والافتقار يعلو كصرخة آمرة للوطن أن يبصر ما حوله، حتى يتخلص من عَماه ومن يباسه:

القفر أجّجَ ناظريه عمى

أبصرْ،

فما وسعي على الغمضِ ص51

وربما تتسع المساحة لثيمة أخرى في المجموعة، ما هي إلاّ أحد نتائج ودواعي ثيمة الافتقار والقحط، وهي ثيمة (الغربة الروحية).

فإذا كانت أهم دواعي الغربة الروحية هي الاغتراب عن الأوطان فإن غربة (مشتاق) في ومضاته هي غربة في وطنه المُثقل بالجراح، وأي غربة تستحيل فيها الكلمات إلى صمت دفين، بعد أن تُكم الأفواه:

أيها الموعود

صمتاً في فمي

يشتهيك الجفن وسناً

فنم

وارتجل

ذاكرةً مثقوبةً

نزفها

من

صوتك

المكّمم ص159

أمّا في نص ص117 فإن الغربة تأخذ منحىً آخر، تتجلى في تشتت الخُطى، والمنطلقات:

الشتات، سليل المنطلق،
وكلمّا أوشك الثمار شتته
منطلق آخر؛ ليكون على
امتداد" سلالة معطلة"

من أجل كل ذلك تتراءى الحياة أشبه بظلمات من خلفها ظلمات، ونكبات، تجر بأذيال نكبات، فيطفو الوطن على بحرٍ من الآهات والجراح بعد أن تغتاله أيدي الطغاة:

تغتالني
الظلمات
والنكبات
ويضج
في أمسي الطريد

سُبات ص119

فهل كان (وطن بطعم الجرح) قد اغتالته الظلمات والنكبات أم هي أيدي الدُناة ؟!

ولابدّ من الإشارة إلى تقنية العنوان في هذه المجموعة فالعنوان منضوٍ في جملة شعرية في كل النصوص ولم يأت عنواناً استهلالياً أو عتبة كما هو شائع فالنص يبدأ بجملة شعرية تنطوي على عبارة بحروف غامقة نفهم منها أنها العنوان المقترح للنص مثل قوله ص61:

العنب سرّ الفصاحة، والتين سرّ التغريد، وما بين العنب والتين شريعة واحدة، لأنهما في **(ثمالة فصيحة)**.

ولعلّ هذه التقنية غير المسبوقة من لدن المبدع الشاعر مشتاق تحيل إلى منحىً ما بعد حداثي يتجاوز العنوان التقليدي بوصفه نصاً موازياً ولم يكتف بذلك إنما يعتمد التناوب الإيقاعي ما بين جملة شعرية (قصيدة نثر) تنطوي على جملة العنوان وبيت عمودي أو مقطع موزون مقفّى في انتقالة ذكية وفاعلة وطريفة، فالومضة من قصيدة النثر تأخذ بأيدينا إلى ومضة عمودية وهكذا، ولقد نص الشاعر على ذلك تحت العنوان الرئيس (وطن بطعم الجرح، قصائد من العمود الومضة) والواقع هي قصائد تناوب في

الومضة لأنّ الجملة الشعرية التي احتوت العنوان أعدّها أنا قصيدة نثر (ومضة) وبذلك يحقق الديوان لمحة طريفة لتقنية جديدة.

النص التفاعلي (القصيدة التفاعلية) المفهوم والإجراء

يعد تيودور نيلسون أول من التفت من الغربيين إلى كتابة نص تفاعلي يكون الحاسوب وسيطه وأطلق عليه مصطلح النص المفرع في سبعينات القرن الماضي أو قبلها بقليل. ويعني لديه كتابة عبر تتابعية النص أو سلسلة من الكتل النصية تربطها حلقات يمكن أن تمنح القارئ مسارات مختلفة لقراءته بشكل تفاعلي عبر شاشة الحاسوب من خلال الربط المباشر بين موقع وآخر. والقدرة على استحضارها في اللحظة ذاتها ومن هنا يأتي تميز هذا النص بقدر من المرونة تمنح القارئ فرصة المشاركة في تشكيله وتوفر له مساحة من الحرية في استخدام الروابط من دون تدخل من أحد. وتحفزه على الابحار في القراءة إذا ما احسن توظيف الوسائط البصرية والسمعية بابداع على الا تكون هذه الوسائط على حساب تهميش دور النص اللغوي، وإبطال وجوده كنص أدبي وبات نوعاً من لقطات بصرية سمعية تتخللها الكلمات بين الحين والآخر.

ومن الدارسين العراقيين الذين اهتموا بهذا النص إن لم أقل أوّلهم الدكتور مشتاق عباس معن الذي اشتغل عليه أجراء وتنظيراً ولعله العراقي الأول الذي قدم ديوانه (تباريج) على طريقة النص التفاعلية وتمسك بمصطلح القصيدة التفاعلية تسمية لهذا النوع من الكتابة.

ويعني انفتاح النص على مشاركة المتلقي في تعبير وجهة النص ومعناه وجماليته أو الإضافة إليه واختزاله وانحسار دور المؤلف في كتابة النص حيث يصبح القرّاء مؤلفين افتراضيين غير نهائيين إن صح التعبير. يتوالون على قراءة كتابة النص. وتخلق هذه الميزة البارزة شكلاً جديداً من أشكال التواصل بين المتلقي والنص الأدبي.

وهذا الشكل الجديد يتيح فرصة خلاّقة لتخصيب الخيال بالإفادة من مجموعة المكونات التواصلية اللفظية منها والمسموعة والمرئية وتنتج أيضاً اتجاهات متعددة من التواصل المتفاعل بين المبدع والمتلقي.

وهذه الميزات التي يوفرها النص التفاعلي أو المفرع هي بالضبط الميزات التي وسعت أمام المبدع إمكانية إقامة علاقات وثيقة بين الكتابة بوصفها فعلا إبداعياً وبين فنون إبداعية أخرى من نمط آخر. كالموسيقى والأفلام والصور والفن التشكيلي. فالمؤثرات البصرية والسمعية المستخدمة تعطي المبدع فرصة كبيرة ليهيء للمتلقي ممكنات التشويق المتغيرة باستمرار عبر عمليات الإخراج الفني للنص التفاعلي اللاكتابي ومن ثم مكنت المبدع من أدوات جديدة تساعد على الانتشار حيث نجح كثير من الشعراء المهمشين أو الذين أبعدتهم المؤسسة عن ظلالها أو اثروا هم أن يبتعدوا عنها في الوصول الى الجمهور بعامة أو الجمهور النخبة بخاصة. واعتمد الكثيرون على الشبكة بوصفها أداة لتوصيل إبداعهم لقراء تفاعلوا معهم خالقين معطيات جديدة للمتلقي ومتجاوزين آلية التوصيل الشفاهي عبر كتابتهم (النص التفاعلي) ويستلزم الأمر هنا الإشارة إلى نقطة لها أهميتها في السياق تتمثل في انتقال مركز الثقل من المؤسسات الى الافراد، حيث تحرر هؤلاء من أشكال الإعاقة التي أنتجتها المؤسسة ومورست ضدهم منها، سيطرة التوازنات المؤسساتية والروتين وسيطرة العقول ذات التفكير التقليدي على بعض المؤسسات انطلاقاً من سلطة الرقيب الفكري والسياسي.

ومن جانب آخر وضع هذا الانفتاح المبدع والمتلقي أمام تحدٍ جديد في شكل الكتابة فالعالم المعاصر بات قرية صغيرة تحتشد فيها الأصوات الإبداعية بشكل كبير جداً جعل من مسألة تحقيق هذه الفرادة أمراً صعباً ولكنه ليس بالأمر المستحيل على أية حال، ولا أكاد أرى اختلافاً كبيراً فيما توفرت لي قراءته من دراسات بين النص التفاعلي في المسائل المتعلقة بجوهر طبيعة هذا النص القائم على التشعب عبر تقنيات خاصة يوفرها وسيطه الناقل الحاسوب بينما يبرز التباين بين آراء هؤلاء المنظرين حول تحديد دور المتلقي ووظائفه في قراءة النص التفاعلي ففي الوقت الذي يرى فيه بعضهم عن ذلك النص يرتكز في تحققه إلى التفاعل بين المتلقي والنص بشكل أساس جاعلاً من المتلقي منتجاً يشارك الكاتب في العملية الإبداعية.

يرى آخرون أن اشتراط التفاعل المشار إليه ليس مختصاً بتلقي النص فكل نص أدبي يتطلب تلقيه قراءة تفاعلية من المتلقي.

على إن ذلك لا يتعارض مع إمكانية تحديد وظائف لمتلقي النص التفاعلي وقد حددها اسبن بـ (التأويل والإيجاز والتشكيل والكتابة فالتأويل نشاط لابد لكل قراءة من ممارسته. والإيجاز هو العملية الالكترونية في تفعيل الروابط التي يقترحها النص. ويتسع المجال لمشاركة المتلقي في إنتاج النص بصورة اكبر عبر وظيفتي التشكيل التي تعني تدخله النسبي في إعادة إنتاج النص والكتابة التي تعني مشاركته بشكل نسبي أيضاً في كتابة النص.

وعلى أية حال فإن كثيراً من ملامح النص التفاعلي المستمدة من سعة ترابطه مع نصوص وأشكال تعبيرية أخرى عما يشكل مقترباً كبيراً من طبيعة النص.

اللغة المبأرة بالمفارقة الساخرة في أعمال سلمان داود محمد الشعرية

إذا كانت أهمية التجربة الشعرية نابعة من قدرتها على الكشف عن العمق النفسي والاجتماعي والحضاري للنص وكان ذلك ما يشي بالقيمة الفكرية والشعورية لتلك التجربة، فإن توكيد هذه الابعاد لا يتم إلا بمعرفة الوسائل الفنية التي ترفد تلك القيمة الفكرية بقيم أخرى جمالية.

وتجربة سلمان داود محمد الشعرية تكشف لنا عن جدلية الصراع المحتوم في الذات بين العالم الداخلي والعالم الخارجي.

يقول الشاعر: "لأن حياتنا العراقية متشظية منذ وقت ليس بالقصير ولا ادري إلى أي مدى ستبقى على حال كهذا، ارتأيت ومن باب الاعتداد المزمن بالتماسك وابطال مفعول هذه الفعلة (التشظي) أن انهمك في لم شمل الاعمال الشعرية". وانطلاقاً من مقولته "إن النص الشعري القرين المتناغم هو الامتزاج مع نبض الحياة". نجد الشاعر سلمان داود محمد قد اتخذ من (النص الشعري) وعاءً يصب فيه مشاعره الصادرة من أعماق مصطرعة عاشت مرارة الحياة وآلامها نتيجة الفقر والحرمان والحروب.

وكثيراً ما يضع المبدع عنواناً لقصيدته من قيمة تحملها القصيدة ذاتها، أو من مفصل تعبيري مجتزأ منها، ولكن أكثر العناوين صعوبة تلك التي تنطوي على الابهام والترميز، وفي هذه الحالة يصبح العنوان لغزاً أو شفرة تحتاج إلى مفاتيح للحل، وهذا ما عمد إليه شاعرنا في أعماله الشعرية (غيوم أرضية، علامتي الفارقة، ازدهارات المفعول به) فمن غير المعقول أن يهدي الشاعر مفاتيح منجزة هبة للقارئ يكشف أسراره بدون عناء.

هنا تكمن أهمية (النص) في العنوان، وبآصرة العلاقة بينهما، تفصح جدلية الانتماء عن نفسها بالذي يجمعهما ويعبران عنه دائماً في الروح والهوية. وبعد أن لامسنا مفاتيح منجزه أي الشاعر أدخلنا التأويل كاشفاً لنا عد عالمه الخطير مجسداً بصور شعرية يقول:

انتهك الخطى بالرفوف
ليفقد الجسر غنائمه
فلا جدوى من عرس المسودات
سوى متن اعرج...
منذ ثلاثين دسيسة
وشبهاتي لم تبلغ سن الرشد
الف ظلام مر
ولم يستنشق عباد الشمس
إنوثة البصيص... [1]،

فالصورة الشعرية النابعة عن قدرته الغنية في تشكيل جمله وخياله المنبعث من واقعه (المرير) الذي استمر (ثلاثين دسيسة) كانت شاهداً على جمالية نصّه.

وهنا تبرز دور الكلمة الشعرية (اللغة)، فيتضح لنا إن عدداً من الشعراء المحدثين و (سلمان داود) واحد منهم ابتعدوا عن اللغة (اليومية) "لغة الحديث الحية" بعداً يكفي لمنع مفرداتها ودلالات مغايرة مما تحمله في الاستعمال الشائع وهذه ميزة بارزة في لغة الشعر الحديث فهي لغة تستأنس بقدر معلوم من الغموض. وقد وظف الشاعر (الرمز) في قصائده ليعبر عنه بما ينسجم ومشروعه الشعري ويبلغ بمنجزه الرشاد من دون تكلف او اصطناع توظيفاً يثير الايهام والشك معاً، يقول:

بقليل من الغزاة
أو بنطفة من صيام يلقح الفصول
أصنع ((نغلاً)) يتقن الصيدلة

---

(1) الأعمال الشعرية، سلمان داود محمد، ط1، دار منير بوتاميا، بغداد، 2012م: 8.

ويذود عن ((الحصبة)) باحمر الشفاه
النعجة مقياس في جرد، الانا- ناس
رؤوس تؤمن بالايجاب
وعجيزات تشير إلى العكس على أية حال..
كنت شريفاً بالسخرة
انسج من فقراتي القطينة سروالاً لعصا
واغربل الدموع لأجني الحدقات... (1)

أبدع الشاعر في مفارقته اللغوية وهو يستثمر مترادفات لغوية ليحولها دهشة جميلة في تصوير هذه المشاهد المؤلمة حيث أصبحت "النعجة مقياساً في جرد الانا- ناس" فالمفارقة الشعرية واضحة وفريدة لأنها موصلة بين حسية الوصف التصويري الهائل الجمال والدقة فهو أشبه ما يكون بمشهد شعري ساحر ولاذع النقد، وفي قوله:

الوطن يجوع أيضاً
لذلك اخترعوا الشهداء...
آمنت الغابات
بفأس أعمى
فتوهج
في كوخ الحطاب
ببني فاشل
ما من بحر يبصق الالتباس
لذا نزعت
شياطين براءاتي..
لما زنت الشمس
استيقظت الأشياء بلا ظن

---

(1) الاعمال الشعرية: 157- 158.

صار الناس
ذنوباً زاهيةً
والدنيا
الهة
عمياء...[1]

إن النص يكشف لنا عن حالة من المفارقة الرمزية المدهشة والصادمة بجديتها وطرافتها في إحساس مصطرع ولده الفقر والحرمان فـ (الوطن يجوع) كما ورد في النص حاملاً إحساساً بالحالة الجمعية التي تسكن ذات شاعر، وبذلك نستطيع أن ندرك الصلة بين مدلولات لا صلة بينها في واقع الأمر فـ(الوطن يجوع، آمنت الغابات، فأس اعمى، وهج، بحر يبصق، زنت الشمس، استيقظت الاشياء...) وبذلك يكون الشاعر قد اعاد للكلام فعاليته الرمزية الايحائية وقدراته التعبيرية من خلال فعل (الانزياح) ونقل النسق اللغوي من السائد والمألوف إلى الغرائبي والادهاشي، ذلك حين تتمركز البنى الانزياحية بتفعيل شبكة المكونات الداخلية للهيكل الكلي للنص وعلاقاتها المشعة داخل الجمل الشعرية بترابط عمل الذاكرة مع المخيلة في انتاج الدلالة، وقوله:

بمسارٍ أحدب
أثبت الدمعة في مهابة الوثن
وأسدد لحو غيوم راكدة
ضفادع من صفيح
سأقول
الحرب اختي
بكسرة من شمس يتعشى ظلامي
على مرأى من قفص جائع أدخن المديل..،
ساعد الناس

---

(1) الاعمال الشعرية: 34- 35- 36- 37.

1 2 3 4 5 6 7 8 9... وهلم سحلاً

ساحب الأعداء كثيراً

لأنهم لفتوا الانتباه إلى

خطورة

الأتربة... [1]

بقدرة فنان استطاع الشاعر أن يجعل نصه مفتوحاً على مستويات متعددة الدلالات؛ وذلك لأنه فارق المألوف الشائع، فهو يغادر منطقة القول الشعري إلى تفعيل الأثر في الفعل الشعري في تركيب علاقات الأشياء والموجودات وتموضعها في البنى الحسية والتصورية التي تغطي معظم مواقع نصوصه.

امتازت نصوص (سلمان داود محمد) باشتغالها على النسق اللغوي المدهش والنزعة السردية والأبعاد الرمزية التي تجعل الدلالة حافة متشظية المعاني، ففي قوله:

في (مزاد الأمل)

رأيت أمي تبيع التجاعيد مع الستائر

وأبي يستدرج (البيضة) بالأثاث

ثمة ساعات تتلعثم،

شمعدانات مقحمة بهمس قديم

ورجل يهذي:

منذ متى كان الجمال بلادويه[2]

فحركة الكائنات تتظافر في أعمالها اليومية مع جدلية وعي الشاعر والعالم والاشياء لتقوم ببنية المعنى وتشكيل غرائبيته وعمقه في وصف وقائع الحياة التي مر بها الشاعر، أما عنصرا الزمان والمكان فقد يتداخلان في الوعي الشعري، ليشكلا الأبنية الواقعة والحادثة الشعرية، فالمعاني المتولدة من الصور الشعرية مستوحاة من ذاكرة الشاعر الخصبة ومخيلته الواسعة.

---

(1) الاعمال الشعرية: 100- 101- 102- 103- 104.

(2) الاعمال الشعرية: 73 وينظر ايضاً: 96- 97، 150- 151، 159.

إن التكرار في شعر سلمان داود محمد لم يأت لسد نقص في الكتل الصوتية للسيطرة الشعرية، وإنما لانضاج التجربة الشعرية وتكثيف ابعادها، فقوله:

لن اموت
فلا تقلقني
قد اصطاد رؤوس الفجل بربطة عنق
قد اضحك من صلة الغباء السمين بالياسمين..
قد اعري كبتي في وضح النقود..
قد انفق اصفرار الوجوه على المرايا..
قد اتوب عن مزاولة المطر، رأفة بقميص وحيدٍ..
قد أفرك الضمائر بالقنافذ وأطباق البالون..
قد اتجنب الليل بفانوس سياع..
قد اسهو قليلاً عن وسامتي ليفهمني الرصيف..
قد أتسلل أولاً في بلاط الضحايا واغيب عن البيت [1]،

ففي مثل هذا النص المدهش الثري بالمفارقات الساخرة والألم المحض والكثرة من الدلالات الرمزية التي يحملها (اللفظ) بإيضاح مقصود، فضلاً عما يحمله من دلالات ورموز وايحاءات فـ (قد) حرف مملوء بالأمل والضياء والإشراقة المستقبلية أصطنعه الشاعر وبأسلوبه الخاص (التكرار) فجعله وسيلة خلاصه وخلاص عالمه من هذا الدمار.

(عيون إنانا)(*) وقدسية أوروك

نصوص نسوية

وأنا أطالع عينيها تلمست في كل واحدة من هاتين العينين ضوءاً سرمدياً وألقاً ورؤى تختلف الواحدة عن الأخرى فكانت عين تمطر لؤلؤاً وتنطق شعراً، والعين

---

(1) الأعمال الشعرية: 188 وينظر أيضاً القصائد (74- 109).

(*) إنانا هي الهة كبيرة لدى السومريون وهي مقدسة كنجمة الصبح والمساء في المدينة المقدسة أوروك.

الأخرى تحمل في طياتها عبر قرون وقرون من المتخيل السردي، بذلك تكون لكل عين خاصية تتمتع بها وما يهمنا هي العين الشاعرة من دون سواها.

مدونة (عيون إناثا) منذ العنوان تعلن أنها لون نسائي يراد بهِ رد فعل على لون ذكوري سائد كان له سطوته على مرّ العصور إذن نحن بهذا امام ثنائية (الذات – الآخر) (الأنوثة – الذكورة) (المرأة – الرجل) والمدونة مجموعة شعرية مشتركة لعدد من الشواعر العراقيات.

والمرأة ذات شاعرة تحاول أن تجد لها خصوصيتها أمام الآخر وبمجيء النظرية التفكيكية في الأدب لجاك دريدا عام 1966 ليقدم الحجة القوية لأقطاب النقد النسوي – النقد التفكيكي شكك بمبدأ الإرث النظري للنقد الأدبي[1].

حاولت المرأة العراقية الشاعرة عن طريق اللغة الشعرية وطاقاتها تكسير البنى التقليدية والخروج عن المألوف بشتى أنواعه سواء أكان عن طريق الجانب المعرفي أم الجانب الاجتماعي عن الذي حاول قمع المرأة وتهميشها فتكون مصرّحة بالكلمة مرة وبالإشارة أخرى، تعتمد التلميح الشعري والإيماءة الأنثوية التي تشع من عينيها فتكون إشارتها أبلغ من الكلمات.

سأحاول في هذه المقالة من خلال استنطاق النصوص الشعرية تلمس التنوع الإبداعي والشاعرية والأشعة الصادرة من العيون الشاعرة وتعاطيها للآخر تنوعاً وتعاملاً متبايناً يمر بثلاث مراحل لكل مرحلة أدواتها ومستلزماتها.

المرحلة الأولى:

تنظر فيها المرأة إلى الرجل تلك النظرة النمطية التقليدية انطلاقاً من نظرة (بايولوجيه) ذكورية يكون فيها الرجل رمز للفحولة وقادر على التخصيب والمتمم لها، فهي بدونه كيان غير كامل. ونحن هنا لا نريد أن نصادر للمرأة حقاً لها في الإبداع والحب. فتنطق (آمال إبراهيم) في قصيدتها السماء القريبة جداً. مصرحة بذلك فتقول:

أنتَ... لحظة مرور أصابعك بخريفي فأورق [1]

---

(1) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك. د. إبراهيم محمود خليل، ص:136.

ومن خلال الألفاظ وتكاتفها مع بعضها تغيث الدكتورة سهام جبار بكرمها عاشقين فتقول:

تعشق قمراً تلك السحابة

تمطر عاشقين في كل نافذة [2]

وتحاول الدكتورة (ناهضة ستار) من خلال الصور المليئة بالقلق والاضطراب متخذة من صوته ضوءاً فيه طريق للهداية وهي في عجالة الإنصهار في ذلك الضوء خوفاً من ظلامٌ قادم. تقول:

كلامك الضوءُ...

يهديني فأعتنق..

هلا أقمت صلاتي.. والمدى قلقٌ

إني على قلق..

يفضي إلى قلقِ [3]

وحاجة الذات للآخر حاجة ملحة وضرورية فبه تبني أوطانها المقفهرة الجدباء وتضع دستورها إلى أن تقول:

احتاجك الآن

أوطاناً مسالمة

دستورها الحب والإنسان والألق

أحتاج خارطةً.. نبضي يصممها

أوطانها الماء يمشي خلفها الورق

إلى أن تختم نصها محاولة منها لأفشاء سر الاكتمال عن طريق الآخر وهذا لا يكون لامعاً، فتقول:

عشقي...

---

(1) عيون إناثا – نصوص من الأدب العراقي المعاصر لأديبات عراقيات معاصرات، ص10.

(2) عيون إناثا، ص22.

(3) عيون إناثا، ص23.

محارة طيب أغلقت فمها

كأنها الشمس تهدي وهي تحترقُ

عشقي...

بلا جسد دوما سيكتبني

أن شفَةُ الوجدُ...

من طيني سينخلقُ... [1]

وتختم لنا (آمال إبراهيم) ما حبونا إليه من حاجة الذات إلى الآخر وتكمم الأفواه التي تقول بخلاف ذلك فتقول:

فقد اقترب قدومه

يلوح بالمرج الجديد

اختبأت خلف جفني

خلف وجهي

في قميصي

أجمع له ابتساماتي [2]

المرحلة الثانية:

في هذه المرحلة تنظر الذات الشاعرة إلى الآخر نظرة مساواة أو موازاة أو علاقة مجاورة من خلال كتابتها الشعرية، محاولة منها أن تلغي "الفروق بين الذكر والأنثى فيما يسمى (الجنوسية) ويعنون بها الهوية الثقافية أو الاجتماعية للشخص بصرف النظر عن كونه ذكراً أو أنثى"[3].

وإذا كانت هناك سطوة ذكورية على المشهد الشعري حتى ذهب الآخر بغروره أن لا يكتب عن نفسه بل أعطى هذه الصفة أي صفة الكتابة للأحاسيس أن تكتب عنهُ. مثل ما قال أحمد مطر في قصيدة له (دمعة على جثمان الحرية)

---

(1) عيون إناناء، ص25.

(2) م. ن، ص52.

(3) النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، د. إبراهيم محمود خليل، ص136.

أنا لا أكتب الأشعار

فالأشعار تكتبني [1]

مما حدا بالنسوية أن تسترد حقاً لها وهي الكتابة عن نفسها بعد أن كان الذكر هو الذي يكتب الأنثى فهذه فليحة حسن في قصيدة لها عنوانها (تساؤل) ترد على الرجل بصيغ استفهام تكرارية فتقول:

ولماذا لا أكتب عني ؟

وأنا

منذ وجودي محبوس في قمقم رأسي

افكر

أن أصلح هذي المرة

بين الوجه وبين الناس

إلى أن تقول:

ولماذا لا أكتبُ عني ؟

وأنا

إذ يرسلني بريد الشوق

نحو دروبك

مغمغمة الروح

ترجعني نقاط التفتيش

إلاّ من همي

وإذاً هل يوجد من يسأل

لماذا لا أكتب عني؟ [2]

---

(1) المجموعة الشعرية الكاملة لأحمد مطر، اللافتة الأولى.

(2) عيون إناثا، 36- 39.

هنا نجد (فليحة حسن) وهي تكتب عن نفسها تحمل في طياتها حزناً كـبيراً ونظـرةً سوداوية تشوب ألفاظها استطاعت أن تعبر عن لوعتها وفجيعتها بالاستلاب مـن خـلال هذا التكرار الحزين.

المرحلة الثالثة:

في هذه المرحلة تحاول الذات الأنثوية أن تنظر إلى الآخر الذكوري نظرة ناقمة تحط من قدرهِ فتراه هو السبب في تعاستها وتخلفها وجمودها وضياعها بسبب (تابواته) الخاطئة الرعناء التي ألقت بظلالها عليها فحولتها إلى ذات مكلومة حزينة مفجوعة فهذه (آمنة محمود) تحاول أن تضع صورة حقيقية عن الوضع السياسي المأساوي بسبب سياسة الأحزاب الفاشلة تقول:

ابنة الشارع أنا...
وإلى الحناء ترتفع باستفهام قامتي
عمري سبع برعمات يابسات
سبع انفجارات أكلن السبعة التي كانت
كل عائلتي [1]

نجد هنا (آمنة) المبدعة وهي تعي المرحلة محاولة منها أن تخرج من ذاتها والأنا والولوج إلى المجتمع ونقد السياسة التي تمر بها البلاد والوصول لتلك الحالة.

وتحاول (سمرقند الجابري) أن تحول في قصيدة لها بعنوان (شهادة) غرضاً تقليدياً رثائياً بكائياً إلى صورة رائعة تحمل في طياتها رموزاً كثيرة عارفة بما يحصل في ثنايا السلطة التي تنهش كل شيء من خلال رجالاتها حتى بقايا طعام الأيتام فتقول:

ينهشك الموت...
ليرسم رحيلك زرقة يومي
جيل معتم
وانصاف كلاب تسرق فطوري
لأنهي العام بربع رغيف
ليس مخيفاً ذلك الليل عليهم ! [2]

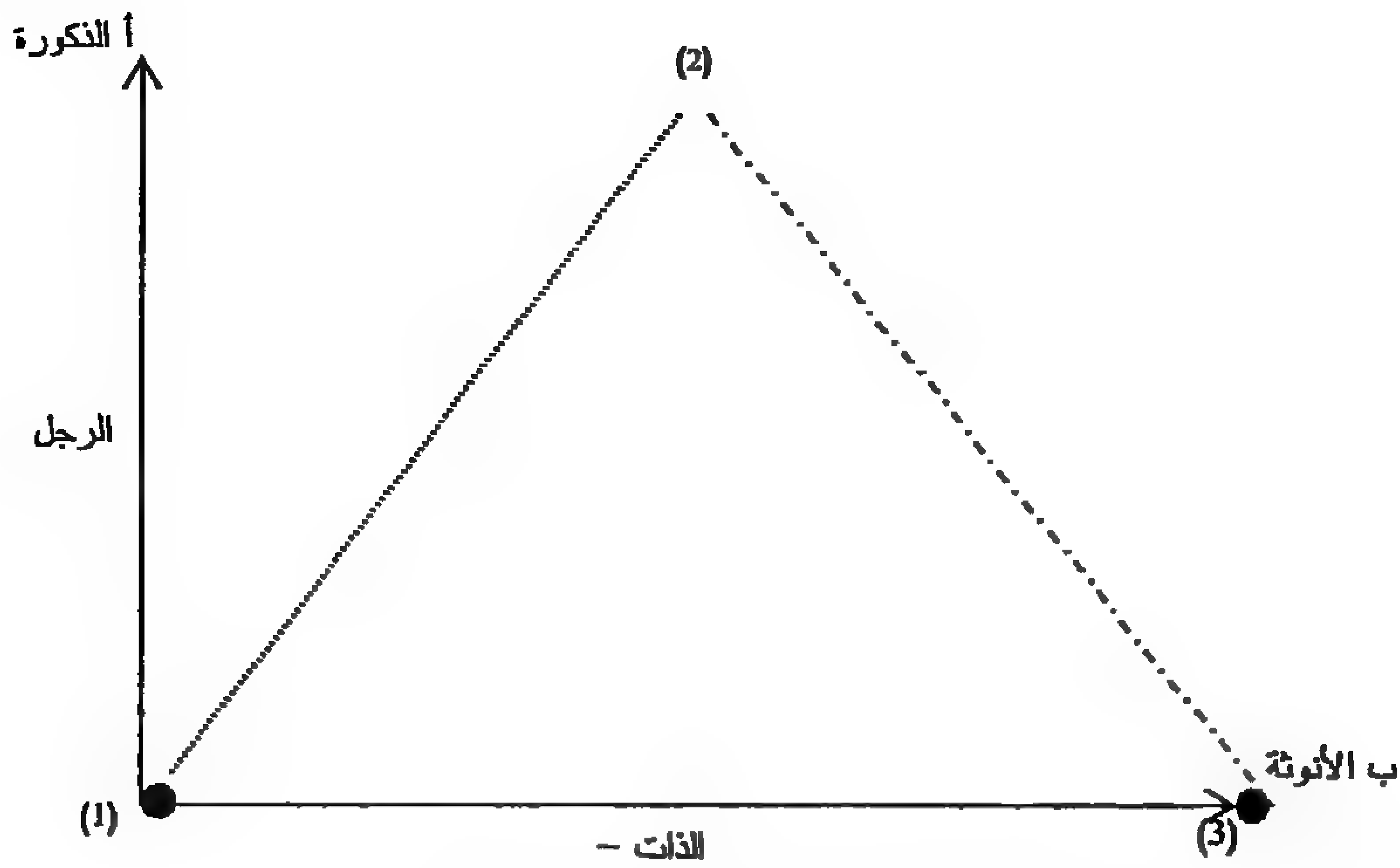
(1) م. ن، ص40.

(2) عيون إناثا، ص34.

وتأتي (غرام الربيعي) لتختم هذه المرحلة في نص رائع ومترجم لما تفعله الـذكورة الاجتماعية من ألم وحزن وشكوى في النسوية، فتقول:

صوب قلبي
بلون القلق
سرت أحزم ذاكرتي
لأحرق ما تبقى من ضجري
وألمّ حنة الرماد
اذرها في الهواء
مثل الهنود
سخرية من تمجيد بقاياك
في ذاكرة [1]

(1) عيون إناناء ص3.



شكل توضيحي عن علاقة الذات بالآخر من خلال أ و ب

أ – يمثل الذكورة

ب – يمثل الأنوثة

1- نقطة الالتقاء وحاجة كل واحد للآخر.

2- نقطة المساواة بعضهما ببعض.

3- نقطة النظرة الأنوثية الردكالية إلى الرجل وشكل هبوطه إلى الأسفل

متى يكون الحب بديلاً عن الحرب؟!

نقش ياسين طه حافظ ((قصائد حب على جدار آشوري))، وهو جدار لبس دلالات حربية من خلال الرسوم العسكرية والثيران المجنحة والعربات وغيرها، وكل هذه الرسوم لم تمنع الشاعر من أن ينحت مسلته الخالدة في الحب، لكن المفارقة نجدها حاصلة في تقبل هذا الجدار لقصائده برضىً وألفة فاتحاً صدر حجارته الجبلية ليدع للحب فرصة التوغل في تضاعيفها، فكان هذا المقطع الأول الذي افتتح به الشاعر كتابه الشعري:

((تعال نقرأ هذه القصائد المنقوشة على جدار آشوري، على الجدار نفسه الذي احتلته رسوم العسكر والثيران المجنحة والعربات. قد لا تكون الكتابة واضحة، قد تكون

ممحوة قليلاً، متخفية من خوف، لكن أزح التراب عن حروفها، ستدهش وقد تعود عاشقاً تكتب قصائد حبٍ مثلي...))[1].

شكلت اللوحة المرسومة على جدار الكتاب بعداً دلالياً لنا عن الدور التاريخي الحضاري لعراقنا القديم مما منح الديوان خصوصية شعرية منفتحة على كل عوالم الحياة عبر المتن الكلي لنصوص المطولة. ومن الجدير بالذكر أن المجموعة لم تتضمن عناوين فرعية بل استخدم الشاعر الترقيم الذي بلغ مائة مقطع في الحب، فالكتاب عبارة عن قصيدة طويلة بمائة مقطع تصدرته مقدمة قصيرة للشاعر أوضح فيها بإيجاز أهمية إعادة شعر الحب تلك العاطفة الإنسانية النبيلة المتوهجة أبداً مهما تعقدت الحياة فيها.

إن قصائد النثر في مجموعة ياسين طه حافظ أعادت لقصيدة النثر اعتبارها من خلال إعادتها لرصانة اللغة ولومضتها الشعرية ولبهاء تركيبها اللغوي السليم ولمعة مفرداتها وجماليات سردها كما أعادت النص الأدبي للمتلقي عندما خلصته من سدول الإبهام وعتمة الدلالة.

تبدأ المجموعة بمفارقة حادة في عنوانها متصارعة في دراما (الحب والحرب) وهما يتقابلان غير منفصلين بل هما في جدلية اشتباك معقدة وتوترات شديدة الإرباك مع كل ما حولهما مما يجعل المقابلة تشكيلاً لكينونة مأزومة عبر مأساوية الحدث ودراميته ليكون الحب عبر شبكة علاقاته أمناً وجودياً في زمن الرعب والخوف زمن انهيار المدن الجليلة إذ ينهض الحب مؤازراً لمجابهة العدوان على الحياة:

نينوى تبدو شحاذة في طريق القوافل
بغداد مقرفصة على كوم انقاض
وأنا وجدتُ في حبكِ حلاً
ورغيفاً وكأس ماء

فليكن في الكتب ما يكون

(1) قصائد حب على جدار آشوري، ياسين طه حافظ، ط1، دار بنين، (د. ت): 7.

وليكن في السوق المضبب ما يكون

فأنا لا أرى في كل هذا إلا وجهك يضيء

وكانْ ضياءه كلّه من أجلي ! [1]

فالحب هو الذي يكسر قيود الأسى والخوف ليفتح الدرب مضيئاً حيث الخلاص من هذا السجن وهو سجن الحياة.

اتخذت قصائد ياسين طه حافظ بنية درامية تسللت في نسق لغوي – تصويري إذ يرسل اشاراته المتوهجة والتي تقوم على طرفين (الأنا) وهي الذات الشاعرة و (الآخر) هي المرأة المخاطبة على ساحة مطولته الشعرية ويتصل بخطابه النسيجي لها داخل الموضوعات والتي تراكمت في نسق خطاب إنساني عاطفي تسرد ذاته الشاعرة في إشارات نصية:

حبيبتي، ما أوضح الكلامَ غامضاً

تعلمين وأعلم، أن الحياة غير منصفة

فلنتصف أنفسنا قبل أن

تفقد الأشجار كلَّ أوراقها

في غرفتها الأنيقة،

تنسدل الشراشف وادعة تستدعيك

للتقرب منها.

تبدو منتشية

بالموسيقى التي تسمعها أو بباقة الورد الجديدة

كان ثوبُ النوم شفافاً وشعرها المحلولُ

مبللاً كما زغب مطرٍ في الطريق [2]

---

(1) قصائد حب على جدار آشوري: 10.

(2) قصائد حب على جدار آشوري، ص55-57.

وعلى هذه الشاكلة تتصل قصائده في سرديتها عبر أفعال الحكي بالقول الشعري.

إن القيمة الدلالية تحتشد في اللغة حين يكون النص سؤالاً في غياب الجواب، سؤال في غيابه تتحول الحياة إلى عبث لا طائل من ورائه، وإذا ما أحتوى الشعر على (الحب) سيشكلان سؤالين في سؤال واحد، وهو سؤال الفن، وتتجلى فيه الحياة بكل متناقضاتها، ويكون الجواب هو الملاذ المفقود الذي تحضره الحياة بحضورها:

وأنا ناعماً أمشي الهويني،
فما كنت وحدي،
يدي تتلمس كفاً لحبيبة غائبة
حبيبتي
من سواكِ يمنح العون لروحي في مدينة كلها رحىً ؟...

حبك هو الظل الوحيد في هذا الهجير
يحتفظ بجنانه
وبقمصانه الحريرية
ويظل مبتسماً مضيئاً، بينما الليلُ
يركد على بحيرة روحي... [1]

إن فهم المتناقضات التي تصطرع في خوالج الشاعر جعلت من قصائد المجموعة بنية متماسكة، فإيراده لثنائيات لفظية متعاكسة في الدلالة أكسبت شعره شداً وتوتراً، فضلاً عن مقدرته على إظهار مشاعره التي أضفت عليها جواً مشحوناً بالحركات الضدية، فالاشتباك بين الفردي والجماعي وبين المظلم والمضيء والحب والعدوان والحضور والغياب كان يتم دوماً عبر تأزم واعٍ بما يجري، وعلى الرغم من غياب الحبيبة غير أنه كان متسماً بالحضور إذ أن السرد الشعري مكن الشاعر من استثمار كل مضامين النأي والبعد حتى شكلت اشراقات في متن العتمة:

---

(1) قصائد حب على جدار آشوري: 9، 112.

سارت إلى حبيبها

متّوجة بحبّها

تضيء ظلمة التاريخ...

حتى في الليل

مشرقة عليها الشمس [1]

وبذلك استطاع ياسين طه حافظ أن يوظف أجمل إمكاناته في قصائد الحب المعلقة على جدار آشوري ليجعل الحب ملتفاً بالشعر للخلاص من عبودية الطغيان كون الشعر قادراً على تشكيل واقع أجمل، لأنه من خيال الشاعر.

ومن يقرأ هذه المقاطع الشعرية سيراها واضحة محبوكة بدقة، بعيدة عن الغموض المفتعل وهي في الوقت ذاته مشفرة إلا أن أرقامها ستكون معلومة من لدن متلقيها الذين أراد الشاعر أن يبعث فيهم روح الحب والحنين والجمال في وقت انتشر فيه الزيف والقبح والدمار في كل الأرجاء المحيطة بنا، وهذه واحدة من مهمات الشاعر الحقيقي.

المرأة رمزاً للحب.. والحب تدفقاً للحياة..

قراءة في ((مملكة ما وراء خط الاستواء))

تحولت المرأة في مدونة الشاعر الكردي آوات حسن أمين إلى بؤرة وشائج تتكشف في نور اشراقها صور الذات والاعماق والمحنة والعذاب والقهر والاستبداد وكل ما في الكون من تداعيات الماضي والحاضر والمستقبل وانطلاقاً من هذه الرؤية فأن صورة المرأة تتعدد في قصائد آوات بعدد همومه ومعاناته ونكوصاته في إطار ارتباطها بالشاعر المعذب، وتحول الحب تدفقاً خصباً للحياة ورمزاً للاستمرار والتحدي.

والرمز كما هو معروف أصبح مفهوماً لصورة الشيء محولاً إلى شيء آخر بمقتضى التشاكل المجازي بحيث يغدو لكل منهما الشرعية في أن يستخدم في فضاء النص، فثمة ثنائية مضمرة في الرمز وهذه الثنائية تحيل على تأويلين دلاليين متقاربين مع الإشارة إلى

---

(1) قصائد حب على جدار آشوري، ص108، وينظر ايضاً: 113، 114.

أن هذا التماثل هو الاساس في التحويل الذي يجريه المبدع ويوظفه في نصه، مما يجعل تلك الثنائية متجانسة في ذهن المتلقي، والرمز كان وما يزال سمة فاعلة من سمات الفن الأصيل في مجمل الاتجاهات الشعرية المعاصرة، غير ان الوعي الجمالي المختلف من الاتجاه إلى آخر يفضي بالضرورة إلى فهم مختلف لاستخدام الرمز في النص الشعري ولعل الاتجاه الرومانسي قد تجاوز الحدود البلاغية الضيقة واعتمد الطاقة الايحائية من خلال اسقاط العناصر الخارجية على الذات.

ثم جاء الاتجاه الرمزي في شعرنا المعاصر لينصهر كلياً في الرمز فمنه ينطلق وفيه يذوب، وإذا كان الشاعر الرومانسي يتجه من الذات إلى العالم عبر حلم جميل ينقله إلى الماضي البعيد أو في المستقبل المنتظر، فأن الشاعر الرمزي يتجه من الذات إلى الذات نفسها يبحث في زواياها المظلمة عن الماضي والحاضر والمستقبل وعن الوجود كله في محاولة لفهم جوهر الذات كما عهدناه في شعر آوات حسن أمين، وبينما تتكيء الرومانسية على الإلهام ومجانية الخيال فإن الرمزية تقوم على الجهد الشاق في صياغة القصيدة واختيار المفردات، وغاية الخيال الرمزي يكمن اكتشاف الغامض وتجانس صور النص الشعري.

ومما دفع شعراء العراق المعاصرين إلى استثمار الرمز والتشبث به هو الكبت السياسي والاجتماعي الذي عانى منه المجتمع العراقي بسبب الاستبداد السياسي والنظرة الشمولية ونظرية العامل الواحد، وقد أولع الشعراء بالرمز إيما ولوع ولكن رموز المرأة والحب في شعر (آوات حسن) جاءت طيعة بلا تكلف تتيح للمتلقي تأمل ما وراء النص، لأن الرمز لديه معنى خفي مصحوب بإيحاء وتأويل، إنه اللغة التي تبدأ حيث تنتهي لغة القصيدة لديه أو هو -أعني الرمز- القصيدة التي تتكون في وعينا بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي اكتشاف عالم لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع نحو فاعلية الفن.

إن وجود المرأة في القصيدة هو (الحلم) بوجودها حقيقة وبالتواصل معها، فيفرغ هذا التواصل شحنات الكبت الناتجة عن الحرمان ولذلك أصبحت المرأة إحدى مكونات العالم المثالي (اليوتوبي) الذي يسعى إليه الشاعر المعذب، فمكونات العالم المثالي المنشود

تتصف بقدرتها قبل تخليص الشاعر من معوقات الحياة ويختلف وضع المرأة الحبيبة من شاعر إلى آخر ولكنها على العموم تشكل مخلصاً مثالياً لمتاعب الشاعر، بل المرأة عند بعض الشعراء أحد مكونات العذاب من خلال جفائها وغيابها ونسيانها لمن تحب، وحينما نتحدث عن المرأة رمزاً للحب في شعر آوات حسن امين فإننا سنركز على المرأة مخلّصة والمرأة محبوبة والمرأة أنثى مجهولة والمرأة اسماً تراثياً او اسطورياً يستدعى في القصيدة ليوحي بالحب المفقود أو الحب الابدي، فالمرأة إذن تحيل إلى متعينات أخرى.

تشكل مدونة آوات حسن امين ((مملكة ما وراء خط الاستواء)) مجموعة رموز انثوية يمكن أن نلتقطها في خضم قصائده التي احتوتها تلك المدونة ولكنه يعلن على الملأ أنّ:

المرأة كالفاكهة... إذا
لم تقطف... تجف [ص76]

فالمرأة للحياة إذن، وللعطاء وللفعل والتجاذب وهو يدعوها إلى العالم الارحب عالم الشعر والخيال والسعادة الابدية:

أيتها المرأة العظيمة
واجملهن (هواء)
تعالي لنطير مثل الطيور ونحلّق
ونرفرف
على غير عادة
لنقوم باجمل مشهد
على مسرح في هذا الكون [ص78]

إن (هيلين) في قصيدة الشاعر (البحث عن كأس الوطن) هي الروح الانسانية التي غادرت الوطن وتقيدت بهموم الحياة البائسة، هي الوطن نفسه الذي افتقده الشاعر في وجوه الناس، يقول:

يا رجلاً- دون جواز سفر- تقتحم التخوم
ارحل
فـ (هيلين) الان تنتظر معك رقصة

من قال: في حضرتها
حرير الشعر لا يلتفها؟ !
آه من ذلك السراب [ص52– 60]

تلك روح الشاعر العاشق المعذب الذي استغرقه العشق الكوني وضاق بالكون المظلم الذي فقد عذريته حتى أنه يجوب الافاق بلا جواز سفر تحدياً لكل القيود وتحرراً من كل المعوقات، وها هو يتطلع الى الملاذ الاخير، إلى (هيلين) رمز الخلاص، وفي ذلك تعبير عن اغترابه في هذا العالم، وهو يبحث عن ملكوته الخاص حتى يتوهم انه سيجد الخلاص ولكنه لا يقبض سوى السراب، وهكذا يحيل هذا النسق الشعري المرموز على الجوهر الانثوي مضايفاً بين الواقع واللانهائي.

وفي قصيدة (الجغرافية الضيقة للحب، المساحة الواسعة للعراق) تتحول المرأة إلى رمز للحب المفقود انسجاماً مع ضياع القيم وانفضاض العلاقات الحميمة بين الناس في هذا الوطن فالشاعر ينتشي بألمه وبفقدان مثال حبه وهو يبحث عن الحب الضائع وحيداً، يتحدث مع الأشباح ويحتضن الظلام حيث الغربة والوحشة هما الأنيس، والفراق والألم يعطران روحه فيهتف:

يا شهرزاد كل شيء انتهى
انتهت حكايتنا يا شهرزاد
من الان فصاعداً
اتحدث مع الاشباح وحيداً
احتضن الظلام بدلاً عنك
يا شهرزاد
سماء الحب في هذه البلاد ضيقة
لا تسع لطيران الكناري
ومساحة الفراق واسعة
يتجرع في نصف كأس
بحراً من الدموع

انتهت الحكاية يا شهرزاد [ص117– 118]

وهكذا يهيب الشاعر بالمرأة المرموز لها هنا بـ(شهرزاد) أن تفتح ذراعيها إليه، فهي الأنثى التي يبحث عنها في هذا العالم معزياً نفسه بالاشباح والظلام، فالرمز هنا للنفس الكلية والحب الحميمي في وطن الضياع ما دامت معرفة المرأة من خلال عاطفة الحب المتوهج موصلة إلى الله.

وقد يتخذ الرمز الانثوي عند الشاعر آوات حسن أمين مستويين، المستوى المطلق والمستوى المحدد، ففي المستوى المطلق: تكون المرأة فيه أنثى هلامية لا يكاد المتلقي يلمس لها ملامح او صفات او هوية او اسماً، أنها ذلك الكائن المجهول الذي يلوذ به الشاعر من أحزانه، ويلجأ إليه في خضم الضيق والضياع ويلقي عنده أوجاعه وعذاباته التماساً للعزاء او طلباً للأمل:

أنت... افتحي لي احضانك
لأهرب من قوانين الترعرع..
في أحضانك
ارجع كالطفل... كالطفل
تعالي
لأرقدك في إحدى قصائدي
أيتها المرأة العظيمة [ص78]

ويقول في قصيدة أخرى:

ما هذا العصر المشؤوم عزيزتي؟
ناعورة العمر تدور وتدور
وعوضاً من أن تدفع الماء
تدفع سموماً إلى حقول أمانينا
آه.. أيتها الفتاة التي لأول مرة
طرقت باب شعري
في ربيع هذا العشق

تساقطت مبكراً أوراقه
في نار ذاك الهوى
لم تستطيعي أن تسبحي في روحي
وأنا أيضاً لم استطع
أن أعرف سواحلك [ص27– 28]

إن المرأة هنا واسطته الى وعي الوجود وتجلى الذات، وهكذا يؤسس الشاعر رمزه الانثوي المطلق كياناً متخيلاً حلماً هارباً وذاتاً جريحاً وروحاً حائرة، وقد يجرد الشاعر من روحه ذاتاً أخرى هي أنثاه الأبدية التي لا يريد أن يغيب عنها بعيداً عن الاحباط يقول:

لا تتركيني كي لا اتعفن في هذا الليل الخريفي
وكي لا تسقط اخر اوراق الذكرى
لا تتركيني كي لا يصبح شبح الموت في ليل وحدتي
أنيس قصيدتي اليتيمة
لا تتركيني
امنحيني قلبك/ امنحيني اسمك
لاجعلهما عنواناً/ لقصيدتي هذه

تلك التي يخاطبها امرأة لا حدود لملامحها ولا لجمالها ولا لروعتها انها الملاذ الابدي الذي يتشبث باهدابه الشاعر بعيداً عن مد الحياة القاسي لتتطهر ذاته من اصفادها التي مزقتها الغربة والالم والذكريات.

أما المستوى الثاني للرمز الانثوي فقد تجسد في صفات من صفاتها تارة وفي ذكر اسمها تارة اخرى، وقد تكون تلك المرأة في ملامحها ترمز لكردستان او للأمة التي يحب او للحبيبة المثال التي تتجاوز المرأة المألوفة إلى انموذج مطلق، انها معروفة للمتلقي في صفاتها واسمها ولكنها تمثل ايحاءً رمزياً يقول:

إن شيرين التي خيمت بالأمس
على ضفاف قلبي
وكانت تضحك/ وتبكي

كانت تهزأ بصوت احتراقي

في دوائر الثلج

تهز بارتجاف اوصالي

في القر!! والنار..!!

لقد استثمر حكاية (هيلين وفرهاد) ووظف اسم (هيلين) رمزاً للحب الضائع والامل المفقود، وعلى الرغم من حبه لها وما تبعه من عرض لحال العاشق المتيم فإن خاتمة القصيدة تشي بخيبة الشاعر في حبيبته الموصوفة بالجمال إذ فقد العاشق الامل فيما رآها تهزأ بصوت احتراقه وهكذا نرى أن الرمزية لديه حافلة بالإيحاء فهي الحب المستحيل وهي الشوق الدائم وهي الثورة المستمرة وهي الأمل المخنوق.

الخوف من المجهول

في ديوان (سقوف)

حين قرأت المجموعة الشعرية للشاعر هادي الناصر وأدخلتها في منظومة فكري وجدتها تقترب من الذات الإنسانية وهذا الجانب من حقي الولوج فيه على ما تحتويه المجموعة من الخروجات والانزياحات في مجال الصور والإيقاع الشعري على جميع ورودها المعروفة ضم منطق العصر وخاصة للأشكال والمذاهب الشعرية الأخرى.

حين يقرأ النقاد البعيدون عن ذات الشاعر يسعون لفك شفرات بنية النص وكيفية اشتغالاته، أما من يقرأ هذه المجموعة عن قرب يجد الوجع الحقيقي لأنا النص في معاناتها الخاصة في مجمل المجموعة... فالشاعر يقول:

إله يمنحني مدنا من نرجس، ،

وأبناء غير معاقين

فهو في هذا المقطع الممتلئ بالتوسلات لله سبحانه وتعالى أن ينظر إليه لكونه فقد الكثير في حياته وهو شامخ مرفوع الرأس ومنحه الرب الجمال في أبنائه والجيل الثاني منهم من أبناء ولده... ورغم ذلك يصف نفسه بالغابة وما تحويه من مفاجأة وبنفس الوقت متناقضات هي فيه أصلاً، حين قال في نص:

لا فرق عندي

بين فأر وقط، ،

بين أسد وحمار

هنا واقع يعيش معه يتألم من خلاله يريد أن يؤكد تضحياته ليس أمام الأدباء ومتذوقي الشعر أو النقاد بل أراد أن يرسخ تاريخ حبه لتلك الزوجة الوفية التي احتضنت كل أشيائه من خلال تناقض فكره المبعثر....

لا فرق عندي، ،

بين امرأة ورجل، ،

امرأة تشد وثاقي كي تملكني، ،

ورجل أشد وثاقه كي يكون صديقي، ،

وكلاهما،

يمتهنان وجودي

النص واضح فالمرأة معرفة ومقربة من روحه والرجل هو ذلك الفتى الذي لا يشبه أباه إلا في شكله.. إذن هذه القصيدة تمثل المهيمنات الروحية في حياته فوظفها بتناقض مع ما يعيشه الشاعر وسط سقف حبيبته، (سقف) عائلته وسقوف فضاءاته العبثية والعشوائية والمتمردة في الكثير من الأحيان.. ففي داخل النص أو الأسلوب الأدبي بنيات متدليات.. بنية كبرى وهي البنية الكلية للنص وبنية صغرى وهي المتناقضات اللسانية وصياغة الجمل أما البنية العليا وهي الأشمل هي بنية الجنس الأدبي المطروح.

هناك مقولة تقول "إن قيمة الأدب لا تكمن فيما يقول، أو كيفية ما يقول حسب، بل في ذلك المسكوت عنه أو المكبوت الذي لم يقله"... وفي (سقوف) كانت كل المكبوتات للشاعر واضحة فكان يخاطب مباشرة أباه وأمه اللذين فقدهما كأجمل سقف في وجوده لا يعوض، وبقية حياته مرتهنة بدوار لا يتوقف (العائلة والحبيبة والوطن وذكريات مدينته، والقلم والسماء) كل هذه المفردات رسم لها سقفاً خاصاً من المعاناة والوجع:

سقف أيتها السماء، ،

متى يقيني، ،

من مطر أسود، ،

يمارس المطول منذ الخليقة ؟

وعلى الرغم من بناء سقوف شعرية تحت مقصدية البلاغة الحديثة ومتجددة وهي وريثة البلاغة القرآنية التي يجيدها الشاعر فقد استطاع أن يواشجها مع البلاغة الجديدة الممتدة عن البلاغة القديمة بأكثر من علاقة ومسار باختلاف الغايات والإجراءات والمفهوم... لذلك توصل الشاعر بطبيعته الواقعية إلى تقديم سرد واقعي واضح في جميع نصوصه خاصة في نص (أبرهن.. ربما!) وهو يتحدث بلسان أبيه:-

أحلام أمك أزهقتها المخاض !!

ولم تبصر يا ولدي، ،

في زحمة ثقوب سوداء..؟

وكيف أدونك يا ذاتي...

يدرك حتماً أن السنوات، ،

مجبولة بامتهان الطهارة !!

هذه النزعة تعريفية للممارسات اللاخلاقية في تصرفات الآخرين مهما كانت صفاتهم الاجتماعية وضحها بأسلوبية النص وبفلسفة ورؤية نقدية بعيون شاعر مارس جزءاً من هذه التصرفات... وهذه ظواهر إنسانية مزجها بتزاوج بين الحالات النفسية ولغة الشعر وهذا ما لامسناه في نصوص (المستنصرية) و (فاكهة السؤال) و (أسئلة) و (خوف) وبين أخريات من صوره الشعرية حالات كثيرة تخضع لعلم النفس وتأثير الحالة النفسية بصورة خاصة بالشاعر فخرج من شرنقتها بلغة الشعر ووظف ماساته بهذا الجمال الإبداعي... ليعد ذاته بلغة مغايرة في نص يحدث نفسه ويهيم بها شعراً بتأنيب ضمير:

فمن لي، ،

في زحمة ارتباك، ،

يقول:

إنك، ،

إني ؟

هنا يكمن الأسلوب الحسي الدرامي بتفاوت في نوع التمثيل ووصف متلون بفضاء التجربة الخاصة واستيعاب الأفق اللغوي بسيمولوجيا تأويلية... ولا تختلف قصيدة (جدران) عن (سقوف) بجماليتها كنص شعري ممتلئ بصور الخوف والرعب من المجهول الصامت المتنوع في شكله ومظهره وقوته وضعفه وهو (الحائط) الذي استعاره الشاعر كفلسفة حين يقول:

لا أفقه فلسفة الحائط، ،

والحائط لا يفقه رعبي، ،

هو آيل الوثوب عليّ، ،

وأنا ساقط في امتحاني الأزلي !!

وهذه محاولة لتلافي الخوف باستبداله بالجدار... وبنظرة عامة إلى المجموعة (سقوف) نتفحص المتناقضات إلى جانب المترادفات نجدها حراكاً إيجابياً لصراع جدلي بين ظواهر الحياة والوجود.. ولا ضير إذا تساءلت عن تكرار مفردة الأسود التي كررها الشاعر في ثلاث نصوص ففي (سقوف):

متى يقيني، ،

من مطر أسود

أما في (أبرهن.. ربما !):

لم تبصر يا ولدي، ،

زحمة ثقوب سود. ؟

فيما جاءت في نص (أحلام):

لأنك غر يا ولدي، ،

سأمرر خوفي إليك، ،

عسى تستظل به، ،

من جحيم أسود..!

هل هي فلسفة سكونية متولدة من الخوف ؟ أم هي أيضاً استعارات شكلية تكمل الشكل والمضمون؟ أم هي جواب للحيرة الكونية التي كتبها الشاعر في مقدمة المجموعة؟

خذ من الدنيا ما شئت، ،

لكنك تعجز أبداً، ،

عن اصطحاب شمعة لظلامك الأبدي

لهذا الشاعر المعجون في بحر العاطفة والغارق ببحر الخوف والرعب والوجع مجموعة شعرية صدرت عام 2007/ بغداد، بعنوان (مرقاب خفي) كتب عنها الكثير وكانت محل رضا المتذوقين والنقاد والأصدقاء وهذه الوليدة الثانية من مخاض ألم.....

احمد مطر

الشاعر العراقي المغيب (عراقيا)

للشاعر احمد مطر حضور جماهيري في البلدان العربية (في المغرب والمشرق)، واكتشفت سر ذلك في أن شعره يلبي حاجة الجماهير المحرومة للتعبير عن سخطهم على الحكام وظلم السياسة بإدانته للوضع العربي ورفضه للصهيونية ودفاعه عن القضية الفلسطينية بل دفاعه عن كل المقهورين، في الوقت نفسه كانت دواوينه ممنوعة في العراق طوال فترة الحكم السابق، وكان يعرفه بعض العراقيين عن طريق الأشرطة المسموعة (الكاسيت) ويحفظون بعضاً من شعره في ما بينهم، ولكن الشاعر ظل مغيباً في العراق بين النخبة وقلما يذكره أحد على المستوى الجماهيري ويعرفه الشعراء الشباب وبعض الطلبة ومجموعة من المهتمين بالشعر السياسي الجماهيري بمعنى إن الشاعر يحظى بجماهيرية لا بأس بها بين الناس ولكنه لا يكاد يذكر على مستوى النخبة فلم اقرأ إلا مقالات متباعدة لدراسات مبتسرة عنه هنا وهناك، وبعضا من قصائده المنشورة على الانترنيت يعاد نشرها في بعض صحفنا، وما زال الكثير من العراقيين لم يطلعوا على شعره مثلما هو في الدول العربية ولم يعرفوا عنه شيئاً إلا يسيراً، وفي هذه المقالة أردت التعريف بالشاعر وشعره استذكاراً لمواقفه السياسية القوية ولشعره الرافض للوضع السياسي العربي الشمولي.

ولد الشاعر احمد مطر في مطلع الخمسينات من القرن المنصرم في قرية (التنومة) إحدى نواحي (شط العرب) في البصرة ابنا رابعاً بين عشرة أخوة من البنين والبنات وعاش فيها طفولته قبل أن تنتقل أسرته لتقيم في محلة (الاصمعي) ومن ثم محلة (الجمهورية) في البصرة القديمة.

وشرع احمد مطر في كتابه الشعر في سن الرابعة عشرة إذ اتسمت قصائده آنذاك بالغزل والرومانسية ثم ما لبث أن تحول إلى السياسة عندما بدأ يشارك في الاحتفالات العامة بإلقاء قصائده، وكانت هذه القصائد مطولة تطغى عليها نبرة التحريض ضد السلطة التي شددت عليه لذلك، الأمر الذي اضطر الشاعر في النهاية إلى هجر بلاده متوجهاً إلى الكويت، هارباً من ملاحقة السلطة له بعدما تداولت قصائده الأيدي والأشرطة (الكاسيتات).

وفي الكويت عمل احمد مطر في صحيفة (القبس) محرراً ثقافياً وفي هذه الصحيفة نشر قصائده بعد أن سعى الشاعر إلى تكثيفها واختزالها وزرع المفارقة الساخرة فيها في إطار إدانة الأنظمة الحاكمة ولاسيما الشمولية منها، وكان لصحيفة القبس الأثر الأساس في تعريف الشاعر بالقراء العرب بعد أن عنونها تحت عمود اسماه (لافتات)، غير إن جرأة احمد مطر في شعره أدت في النهاية إلى إصدار أمر بطرده من الصحيفة ونفيه من الكويت هو وصديقه الرسام (الكاريكاتيري) ناجي العلي (الفلسطيني) الذي كان يعمل معه في القبس ليستقر الشاعر منذ عام 1986 في العاصمة البريطانية وما زال فيها حتى الآن.

يمتاز الشاعر احمد مطر بأنه الشاعر العربي الوحيد الذي يعيش من شعره، وهو يقوم في الوقت الراهن بنشر قصائده على شبكة الانترنت وفي صحيفة (الراية) القطرية تحت زاوية (لافتات) فضلاً عن نشره مقالات نثرية في (استراحة الجمعة) في الصحيفة نفسها.

دواوينه المنشورة:

1- لافتات (1) 1984.
2- لافتات (2) 1987.
3- لافتات (3) 1989.
4- أني المشنوق أعلاه 1989.

5- ديوان الساعة 1990.

6- لافتات (4) 1993.

7- لافتات (5) 1994.

8- لافتات (6) 1996.

9- لافتات (7) 1997.

10- لافتات متفرقة فضلاً عن قصائد أخرى منشورة على شبكة الانترنيت في موقع احمد مطر الخاص به وهو معروف.

يتشكل شعر احمد مطر من ثيمة أساسية مع استثناءات قليلة وهي نقد الواقع السياسي العربي المتخلف والسخرية المرة من سطوة حكامه ومؤسساته وبيروقراطيته وقمعه وفساده، ولعل اسم احمد مطر سيكون الأكثر سطوعاً من بين أسماء الشعراء العرب عند السؤال عن الشاعر السياسي العربي الأول فهو لم يكتب عن أي موضوع آخر بصورة قد تستأثر بالعناية مطلقا وينحو شعره السياسي نحواً ينطلق فيه من رؤية المواطن البسيط المتواضع، الضحية التقليدية للدكتاتورية الباطشة ويتأطر بإطاره في اختيار الفكرة وصياغتها وطرحها، فالأنا في قصيدة احمد مطر (أنا) المواطن العادي دائماً، المواطن الذي احدد مستواه الفكري والثقافي بقارئ الصحيفة المعتاد بوعيه البسيط وشعوره الدائم بالقهر من السلطة الدكتاتورية التي لا يتجلى جبروتها كما يتجلى عليه بفعل تراتبية موقعه في المجتمع، ذلك القارئ الذي يخاطبه احمد مطر بالذات كونه زبونه الدائم، ولن ننسى أن احمد مطر (شاعر صحفي) إن صح التعبير، وما زال يعيش على نشره في الصحف.

علينا ان لا نفهم شعر احمد مطر بعيداً عن الصحيفة، فقد نشأ صحفياً في (القبس) كما قلنا، وفيها نشأت قصائده في مرحلته الأولى وظهرت متأثرة بمهنة صاحبها وما يحيط به من أجواء وجو نفسي وغربة بسبب السياسة، وخرجت قصائده على صفحات الصحف مخاطبة جمهورها جنباً إلى جنب مع الاخبار والتصريحات والمقالات وسمى معظم دواوينه بـ (اللافتات) وتلك تسمية لها دلالتها. لقد نسج احمد مطر بنية قصائدة في الكويت بعد هجرته من العراق في أحضان الصحافة وقياساتها وقوانين العرض والطلب

فيها، فوضع أسس شعره غير بعيد عن ذلك فجاءت قصائده السهلة لغة كل السهولة طيعة مفهومة تتوخى الألفاظ الواضحة والمعاني المتداولة والصياغة سهلة الاستيعاب مما ليس فيه كد للذهن ولا إجالة للخاطر ولا إيغال في النفس الإنسانية ولعل هذا ما دفع النقاد إلى الانصراف عن دراسة شعره ولاسيما إن هذا الشعر لم يعرف تطورا فنياً لافتاً على الرغم من إن صاحبه يعالج القريض منذ أكثر من ربع قرن يحاول احمد مطر أن ينتصر للمقهورين من مواطنيه على امتداد العالم وهم زبائنه في الوقت نفسه ولعله يعيد رسم الأجواء نفسها في كثير من القصائد، ليعبئها بالكوميديا السوداء وحشد علامات التعجب، ويرسم أجواء الخوف والقهر والتخلف والجهل والدكتاتورية رسما يظهر فيه قطبيها (المواطن الضحية) و(الحاكم الجلاد) تماماً كما فعل نزار قباني حين قال: (والعالم العربي إما نعجة مذبوحة أو حاكم قصاب) يقول احمد مطر واصفا العالم العربي في قصيدته الموجزة ضمن ديوان (إني المشنوق اعلاه):

ليس في الناس أمان
ليس للناس أمان
نصفهم يعمل شرطيا لدى الحكام
والنصف مدان

ويقول في قصيدته (التقرير) في (لافتات2):

كلب والينا المعظم
عضني اليوم ومات
فدعاني حارس الأمن لا عدم
بعد ما اثبت تقرير الوفاة
إن كلب السيد الوالي
تسمم!!

ويقول في قصيدته (محبوس) ضمن ديوانه (الساعة):

حين ألقى نظرة منتقدة
لقيادات النظام الفاسدة

حبس (التاريخ)
في زنزانة منفردة!!

وهكذا يبدو عالم احمد مطر الشعري مغرقاً في بساطته ووضوحه يؤدي المعنى المطلوب بكل يسر للمتلقي الهادي من غير أن يكد ذهنه وقد يتهمه بعضهم بفقدان الشعرية في صياغاته، إذ لا صور في قصائده ويفتقر الى الاستعارات والتشبيهات الفنية، ولعل ذلك فيه تعسف فالشعر أو شعرية النص لا تحددها الاستعارات والتشبيهات وشعر احمد مطر شعر (كنائي) في مجمله والكناية سلاح ذو حدين فهي بين الحقيقة والمجاز ظاهرياً ينم عن أسلوب حقيقي مباشر وما وراء ذلك يكمن مجاز ودلالات وهو حتما لا يريد ظاهر القول ومما يدل على ذلك إنه يعبئ نصه بمفارقات غريبة لم تخطر على بال أحد ويعمل بدهشة تخيب أفق انتظار القارئ يقول في قصيدته (صدى) من ديوانه (لافتات):

صرخت..لا
من شدة الألم
لكن صدى صوتي
من شدة الخوف
يرتد لي، نعم...!!

أو قوله في قصيدته (الساعة) من ديوانه (الساعة):

دائرة ضيقة
وهارب مدان
أمامه وخلفه يركض مخبران
هذا هو الزمان..!!

إن فكرة احمد مطر الشعرية مقترنة بالاوضاع السياسية العربية المتشابهة ولهذا نجدها فكرة تفتقر للخصوصية فهي فكرة (كوزموبوليتية) تصلح للعالم الثالث برمته بل تصدق على بلدان عربية في مرحلة نير الدكتاتورية واجد من الصعب بل من المستحيل على من لا يعرف احمد مطر أن يميزها عن غيرها، وتتلخص ثيمة جميع قصائده تقريباً في أن ليس هناك من أمل في التغيير في العالم العربي، وأنى لرياح التغيير أن تهب ونصف الشعب

العربي يتجسس على نصفه الآخر، وصدى الصوت يخاف: من الحاكم فيهتف نعم... إلى آخر ما يردده للشاعر من صور في هذا الاتجاه، وأمام هذا اليأس تبقى العلاقة بين الحاكم والمحكوم تتردد بمنوال واحد: المواطن مهان وذليل لا يرقى أبدا إلى مصاف كلب الحاكم، وهذا الأخير من جانبه يظهر بصورة معاكسة للمواطن في العلاقة التي تحكمها معا، أن المواطن لا يظهر في العادة في عموم شعر احمد مطر ثائراً متحدياً او متمرداً بل يائساً ومنهاراً ومنعزلاً ومخذولاً بسبب جبروت السلطة وقسوة الحاكم وتوحشه على أبناء شعبه، فضلاً عن إن الشاعر لا يحاول خلق أي عمق نفسي له فيظهره طيفاً ذاوياً يعيش منفياً عن الوجود أمام الوجود الطاغي لسلطة الدكتاتور.

غير إن صفات المواطن هذه سرعان ما يشاطره إياها دكتاتوره حالما تنفصل علاقته به لتحل محلها علاقته بالدول القوية ولسان حاله يقول:

في الأرض مخلوقان
إنس وأمريكان...!!

والحاكم مثلما يحرك شعبه كالدمى تحركه الدول العظمى بالطريقة نفسها، وهذا ما يصوره في قصيدته (صندوق العجائب) في (لافتات2) وهكذا تصبح البلدان المحكومة بالطغاة خرابا في كل مجالاتها كحال الزراعة على سبيل المثال في قصيدته (إصلاح زراعي) في ديوانه (إني المشنوق أعلاه).

قرر الحاكم إصلاح الزراعة
عين الفلاح شرطي مرور
وابنة الفلاح بياعة فول
وأخيراً..
عين الحراث في القسم الفلكوري
والثور مديرا للإذاعة
قفزة نوعية في الاقتصاد
أصبحت بلدتنا الأولى
بتصدير الجراد... وبإنتاج المجاعة..!!

ولعل مقالته المنشورة ضمن أعماله غير الشعرية والمعنونة (الموت لنا) تدل على ما يلح على نفسه وما ينقله يقول ((نحن أمة لا نستحق الحياة... تـأتي الانقلابـات وتـصفق وتذهب الانقلابات المضادة بالجهولين فتخرج الأمة لتهتـف وتـصفق للمجهـولين الجـدد وهكذا... حتى تضجر البنادق وتسام الدبابات وتمل البلاغات. الحياة قيمة كبرى لا يستأهل امتلاكها إلا من يستطيع دفع ثمنها ومن لا يملك الكرامة لا يملك ثمن الحياة ولو امتلك أموال قارون. امة ترى الاغتصاب الوطني عفة، والسرقة الوطنية مجرد اقتباس والتعذيب الوطني شأن داخلي من العيب أن تشكو منه للغرباء.. مليون طاغية ولا محتل غريب واحد، وتنسى هذه الأمة إن الطغيان الداخلي كان دائماً هو البوابة العريضة التي يـدخل منها المحتل الخارجي وتنسى هذه الأمة المهتوكة الكرامة ذاتياً إن بعض الاحتلال كان رحمة مقابل نقمة الاستقلال الوطني المستبد، لأن ذلك الاحتلال ينشغل عن النفوس بابتلاع الخيرات فيما ينهض استبداد الحكام على ابتلاع الأنفاس والنفوس والخيرات معاً)).

من هذا النص المقتبس لأحمد مطر ندرك أن لديه فكرة مهيمنة لا يكـاد يحيـد عنهـا هي (الدكتاتورية) إليها وحدها يعزو كل المشكلات التي يعج العالم العربـي والـشرق بهـا أما ما يتعداها أو العوامل على كثرتها التي ادت إلى نشوء الدكتاتورية واستمرارها في هذه البقعة من العالم فأمر لا يتطرق إليه الشاعر.

إن أهم ما يعنيني من النص آنف الذكر هو قوله: ((الحياة قيمة كـبرى لا يـستأهل امتلاكها إلا من يستطيع دفع ثمنها ومن لا يملك الكرامة لا يملك ثمن الحياة ولو امتلـك اموال قارون)).

هنا نناقش الشاعر نفسه ونقول ماذا فعل احمد مطر ليؤكد القيمة الكـبرى للحيـاة؟ أين هي قصائده التي تحمل هذا المعنى؟ أين التغني بالحياة الجميلة وتمجيد قيمها في شعره؟ أين الأمل في منجزه الإبداعي؟ أين الايجابية في رؤيته للعالم؟ قد يجاب بأنه عبر عن ذلـك بطريقة معكوسة عن قصور الخور والعجز والإذلال في عالمنا العربي ليظهـر قبحهـا ومـن ثم تصبح الأرض ممهدة لانطلاقة جديدة. وقد يجاب بأن انطلاقة الشاعر كانت في زمن لم يكن فيه متنفس للأمل، وارد على الجوابين مستشهداً بالـشعراء العـرب ممـن عاصـروه، فهم عاشوا العصر نفسه والأمة نفسها وصوروا مثالب الحكام بكل مـا تحتويـه مـن ظلـم وقهر ويأس وفقر وحرمان، كالسياب والبياتي وادونيس ومحمود درويش وبلند الحيدري وسواهم ولكنهم لم يتوقفوا عند ذلـك بـل انـشدوا للأمـل والحـب والطبيعـة والأطفـال والمستقبل ونقدوا بشعرهم الأسباب الكامنة وراء ظهور الدكتاتورية العربية، كما توغلوا في النفس الإنسانية، واغنوا شعرهم بموضوعات شتى بأساليب فنية متميزة فعبروا بجميع ذلك عن الشأن السياسي بنظرة شاملة فيها عمق الفنان وعبقريته وهذا بالتحديد ما يعـوز شعر احمد مطر.

الفصل الثاني

تقويل النصوص السردية

الفصل الثاني

تقويل النصوص السردية

مدخل:

الحساسية الجديدة في الكتابة الإبداعية العربية – لاسيما الرواية- ولدت من تحطم الواقع الاجتماعي والوطني في العالم العربي نتيجة للتدافع السريع والهائل للحوادث بعد أن أصبح مفهوم الواقعية ذاته موضعاً للتساؤل. ولعل من أسباب ذلك أزمة الستينات في العالم العربي التي شهدت فشل نموذج الاشتراكية العربية أو ((التطبيق العربي للاشتراكية)) وصعود النزعة الدكتاتورية إلى السلطة واستلاب انسانية الانسان في العالم العربي عبر الانظمة الدكتاتورية وانتشار انماط الاستهلاك وصعوبة الحياة اليومية في العالم الثالث، ما ادى إلى فقدان المثقف العربي ثقته بانظمته السياسية، وواقعه الذي ظل المثقف ملتزماً بالقيام بوظيفته التصويرية والنقدية فيه، في محاولة منه للوصول إلى انطباع نهائي يشير إلى حقيقة أو حالة إنسانية عامة اكبر كثيراً من الواقع، هي محاولة الإنسان (أو الجماعة) تحقيق ذاته واصطدامه بعوامل القهر من خلال الالتزام بخلفية اجتماعية محددة يستعملها اطاراً للصراع والاحتفاظ بالتتابع القصصي القائم على السببية والتطور المنطقي للزمن فتحول الى الانكفاء والتدميرية، وانطوى على أفكاره المضطربة ثائراً على المرجعيات التي شكلت وعيه السابق، ولقد لجأ روائيو هذه المرحلة إلى التعبير عن قضاياهم الأساسية ((التي تتجلى بشكل خاص في الرفض السياسي لكل أشكال القمع والظلم وغياب الحرية في أوطانهم)).

ولقد انتقل الالتزام بذلك من الالتزام الخارجي إلى الالتزام الداخلي الذي يمس المثقف في حياته اليومية فألغى الخلفية الواقعية المحددة بإطار اجتماعي معين أو حالة من حالات القهر الاجتماعي أو السياسي ووصل بالحدث إلى آفاق اشمل كثيراً من حدود الإطار الاجتماعي، آفاق تشمل أزمة الإنسان بشكل عام ليصبح الحدث كتحول تفاصيل الواقع عنده إلى انطباعات في وعي الشخصية تكون في جزيئاتها المتناثرة خبرة إنسانية عامة، ومن ثم فإن تقنيات الرواية الجديدة تعتمد تصوير الواقع كما ينطبع على

وعي الشخصية وليس على تصوير الواقع كما هو فحداثة هذه الأعمال كما يرى (ادوارد الخراط) الناطق الأكثر تحمساً والمفسر لتلك النزعة الأدبية ((الحساسية الجديدة)) تنبع من فهمها الجديد للواقع، فهي لا تفترض ان الواقع كنتاج نهائي موجود هناك لكي يصور أو لكي يحاول أن يغير هذه النزعة الحديثة بفضل محاولتها خلق أو إعادة خلق واقعها الموازي بشروعها في استيعاب الأشكال المختلفة للواقع.

من الواضح أن أفعال الفهم موجهة ببنيات النص، غير أن النص لا يمكنه أبداً أن يمارس مراقبة كاملة، فهو لا يملك أسس التحديد الكامل التي تملكها الأشياء الحقيقية، واللاتحديد هذا هو الضامن لتواصل القارئ مع النص. بمعنى أنها تحثه على المشاركة في إنتاج المعنى، فالقراءة عملية ذات اتجاهين يعطي النص الأدبي فيها انطلاقة انجازات المعنى عوضاً عن أن تصوغ- بالفعل- المعاني نفسها. وتكمن الصفة الجمالية لتلك النصوص في هذه البنية المنجزة، التي لا يمكن أن تكون متطابقة بوضوح مع النتيجة النهائية، لأنه بدون مشاركة القارئ الفردي لا يمكن أن يكون هناك أي انجاز. وهكذا يكون من الصفات الجامعة المانعة للنصوص الأدبية أنها تنتج شيئاً ما في الوقت الذي لا تكون هي نفسها ذلك الشيء[1].

ويوسعنا مع النص الأدبي تصوير الأشياء الغائبة، إذ يمنحنا الجزء المكتوب المعرفة، والجزء غير المكتوب يمنحنا فرصة تصوير الأشياء، فالبعد الحقيقي للنص ينبثق من لقاء النص المكتوب والذهن الفردي للقارئ مع تاريخه الخاص بالخبرة، ووعيه ونظراته الخاصة. وأن (الجشتالت) ليس المعنى الحقيقي للنص، أنه مجازي في أحسن الأحوال لأن الفهم فعل فردي لرؤية الأشياء بمعيتها وليس شيئاً آخر[2].

وخلاصة القول: إن النص لديه القدرة على توجيه ومراقبة فهمه ومواقفه بوضع بعض المفردات قبل الأخرى، وهكذا الجمل والفقرات والوحدات السردية. فكثيراً ما تستعمل الاسترجاعات السردية مثلاً لتزود القارئ بحقائق ضرورية، بينما تثير

---

(1) فعل القراءة، نظرية جمالية للتجاوب في الأدب: 19.

(2) ينظر: القارئ الضمني: 335- 336.

الاستباقات لديه توقعات تدفعه إلى اختيار إثبات هذه أو نفيها، والتأثير نفسه تملكه بنية الزمن المطلق، ويساند التقنيات المتقدمة ما يملكه السرد الذاتي بكل أنماطه (الراوي العليم، الراوي المشارك، الراوي المتمركز في وعي البطل) من مرونة وحرية في التنقل بين الأزمنة والأمكنة واختراق ذهن الشخصية، فالقارئ هو الذي يستخلص القصة ويشيد الشخوص من إشارات متنوعة متناثرة على طول السلسلة المتواصلة للنص، لذلك تعمل المواقف والحقائق المقدمة في المراحل الأولى للنص على تشجيع المتلقي على تأويل كل لاحق على ضوئها، كما يكون المتلقي منحازاً نحو الاحتفاظ بمثل هذه المعاني والمواقف لمدة طويلة قدر الإمكان. هكذا، يستطيع المتلقي أن يفسر إستراتيجية طرح التوقعات والتعامل معها. وأن الجنس الأدبي يفرض طبيعة التعامل من داخله، كبناء، كلغة، كعلامات وكمرجعية اجتماعية أي كبناء نظامي شمولي كلي[1].

فتلقي نص روائي يسلك مسلكاً جديداً بتعقد الأدوات والتقنيات الروائية التي تستجيب لتعقد الكاتب، يحتاج إلى نمطٍ خاص من القراءة ليست تُلك الفعل البسيط الذي يمر به البصر على السطور، وليست هي أيضاً بالقراءة التقبلية التي نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب تلقياً سلبياً، اعتقاداً منا أن معنى النص قد صيغ نهائياً وحدد فلم يبق إلاّ العثور عليه كما هو، أو كما كان نية في ذهن الكاتب... بل فعل خلاق يقرب من الرمز، ويضم العلامة إلى العلامة، ويسير في دروب ملتوية جداً من الدلالات نصادفها حيناً ونتوهمها حيناً، فنختلقها اختلاقاً[2].

إن المتلقي وهو يقرأ، يخترع ويتجاوز ذاته نفسها، مثلما يتجاوز المكتوب أمامه. إننا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر والأثر يصبّ علينا ذواتاً كثيرة فيرتد إلينا كل شيء فيما يشبه الحدس والفهم، ومن ذلك نستخلص أن متلقي النص الروائي هو قارئ من نوع خاص، وليس عادياً بحال، إنه قارئ يحاول أن يعيد تشكيل الرواية في بناء متماسك أو معنى متحقق.

---

(1) في النص وتفسير النص: 26.

(2) من قراءة ((النشأة)) إلى قراءة (التقبل): 115.

غرائبية ضياع الذات وضبابية الواقع في رواية (أعشقني)

هل من البديهي أن تعشق المرأة نفسها؟؟

وهل مبادئ الحب ترتضي أن يهمل الطرف الآخر (الرجل)؟

أي حبٍ كانت تريد الكاتبة؟ إجابة هذه الاسئلة تحيلنا إلى مضمون الرواية..

يمكننا أن نستعير تشبيهاً ننطلق من خلاله إلى تحليل الرواية وسبر مكبوتاتها ورموزها إذ من ممكن القول إن رواية (سناء شعلان) تشبه تفاحة (سبرانو)(*) حيث تحتوي على نواةٍ صغيرة تشع بدلالات متعددة فهي تروي حكاية مناضلة سياسية أسمها (شمس) تقاسي الآلام والتعذيب في سبحون السياسة الحاكمة وبطش أساليبها.

أما محتواها الخارجي فمكتنز عاطفة واحساساً يضم قصة حب غريبة دارت بين (شمس) وحبيبها خالد من سكان القمر!!. واللافت في هذا البناء الروائي ذلك التأرجح بين المضامين المسكوت عنها فهي تتناول قصة نضال امرأة واكبت حركة الربيع العربي وقصة عشق حميمي غريزي إلى أبعد الحدود.

فكان المضمونان أحدهما يساعد الآخر في البوح عن كوامنه وأسراره فجاء متضافراً متناوباً بروية دون انفصال في مضامينة يكبر شيئاً فشيئاً وكأنه كرة جليدية.

ومن أجل يكون الحديث عن البناء الفني لهذه الرواية متجانساً تحاول هذه القراءة النقدية أن توجز بنقاط القيمة الموضوعية للرواية...

- تعشق شمس بطلة الرواية رجلاً من كوكب آخر.
- تستخدم الكاتبة عوالم غريبة بمكانها وزمانها (درب التبانة- القمر- سنة ضوئية.. وغيرها).
- تتعرض البطلة للتعذيب في سجون الدولة على يد الضباط ثم يصاب القائد المشرف على قضيتها بإصابات شديدة جراء عمل إرهابي يضطر الاطباء أن

(*) (هذه التفاحة كون صغير بذاتها وبذرتها وهذه البذرة هي الشمس الصغيرة لذلك العالم الصغير التي تدفئ وتغذي الروح النباتية في هذه الكتلة) أوردها غاستون باشلار في جماليات المكان، تر: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص180.

ينقلوا عقل القائد إلى جسم السجينة وتبدأ محنته البايلوجية والنفسية مع هذا التغيير.

- بعد موت البطلة يعثر على رسائلها مع حبيبها.

ستحاول هذه القراءة هنا أن تستوضح أساليب التي عالجت فيها الكاتبة هذه المضامين التي ضمتها النقاط الموجزة عن الرواية.

نبدأ من عتبة النص (العنوان) أعشقني.. بداية يعبر العنوان عن رؤى ابداعية لصاحبة النص فجاءت العتبة مكثفة دلالياً وازت حمولة المتن الروائي التخيلية فيتبادر للقارئ السؤال لماذا تعشق المرأة نفسها؟!!

الأمر الآخر بعد العنوان ويمكن أن نعده جزءاً من العتبة هي تلك المفاتيح الأهدائية في بداية الرواية (إلى بنية البعد الخامس، تحول كاميل فلا مر يوم، وعبارة من كلام شمس البطلة، وعبارة أخرى من كلام حبيبها خالد).

فكل هذه العبارات كانت بمثابة بؤرة إشارية تغوي القارئ للدخول إلى هذا العالم الغريب وتعطيه يد العون بلمحات من رؤى المؤلف.

ثم ننتقل إلى عنوانات فصول الرواية حيث جاءت على ثمانية فصول استخدم فيها الطابع الرياضي العلمي فحددت الفصول الخمسة بالابعاد المعروفة الطول والعرض والارتفاع والزمن ثم تضيف بعداً أخر أسمته (الحب) وبعدها الفصول الأخرى التي جاءت على شكل معادلات رياضية.

فكل عنوان من هذه الفصول يحمل معه عبارة تشير أو تحيل إلى البنية الفنية للمتن وكأنها كبسولة سردية توعد بتشظيها إلى دلالات خاصة داخل المتن.

فعلى سبيل المثال في الفصل الأول: البعد الأول الطول، في امتداد جسدها تسكن كل أمالي، وتغفر بدعة طوق نجاتي.

فالطول كان لجثة السياسية المقتولة التي مثل امتدادها أمال ذلك القائد العسكري الذي يود النجاة بنفسه فهو يأمل الحصول على جسدها وانسجتها وكذا الفصل الثاني وبقية الفصول الأخرى.

إذن الرواية من عتبتها واشاراتها الاهدائية وعنوانات فصولها توحي بغرابة الأحداث والشخصيات والرؤى فتجمع بين الواقعية السحرية بالرواية التكنلوجية ويقودنا هذا التوظيف إلى سببين الأول: رؤية الكاتبة للعالم ولم يكن رؤيتها وحدها بل أنها عبرت عن فئة من المجتمع (النساء) اللواتي يشعرن بالاحباط التام والأسى على ضياع الذات وضبابية الوجود أمام الآخر... فهذا الالتفات على الذات الذي مثلته الكاتبة يعد انحيازاً للتجربة الذاتية في محاولة لتذويب السرد وانفتاحه على الاشياء المسكوت عنها اجتماعياً.

فلم يكن ربط الكاتبة لرؤية العالم نفسياً ذاتياً فقط بل جاء ملتصقاً بالطبقات الاجتماعية أو بالأحرى- أحدها- وبنيات هذه الجماعة الذهنية لذلك كانت التجربة مفسرة للتأثير الاجتماعي تفسيراً مدققاً.. [1]

فنرى البطلة تجد حباً جنونياً مثالياً مع رجل غير واقعي من كوكب آخر ينسيها عش الزوجية تلتقي به في طريق التبانة وتقول:

((ها هو الشبق بجتاحني أيها الشوكة التي وخزتني بحكمة الشهوة ها هي الرغبة التي لم أعرف معناها تخترقني وتسري في عروقي مع كل قطرة دم وهي تزرع الورد في مفاصلي))[2].

فهي هنا تستصرخ الذات المفزوعة من الأهمال والتهميش واللامبالاة والقسر من السلطة الذكورية.

وكانت ترفض هذا العالم المزيف وتجد في ذلك العالم القرائي وجودها وآفاقها فتحاول أن تغير الرؤية السلبية لعالمها فتشرع البعد الخامس (الحب) ليكون متسيداً على هذا العالم الذي دمره البشر بانانيتهم وغرورهم، فالحب هو الكفيل باحياء هذا الموات الذي طال كل مظاهر الحياة ولذتها وجمالها خاصة الخراب الالكتروني البشع.

---

(1) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان واخرون، ت: محمد سبيلا، مؤسسة الابحاث العربية ط1، 1984، ص48.

(2) رواية أعشقني لـ د. سناء كامل شعلان، دار الوراق، ط1، 2012، ص210، 211.

فتقول: ((ستحول هذا العالم إلى مملكة مجنونة بصخب عزائنا، عزاؤنا رقصة على مسرح الكون وهي استعارة لذات إلهية تنازلت لتشركنا في ممارسة حقيقتنا كما يحلو لنا...))

وهكذا تنفتح رسائل هذين العاشقين على السرد لتحاكي مضموناً انثوياً يحاور المناطق المهجورة عند الانثى وعياً وادراكاً واحساساً.

وعلى الرغم من شاعرية سرد هذه الرسائل غير إنها جاءت بلغة مرمزة ذات إيحاء مثير وفي أحيان كثيرة مصرح بها عنوة وقصداً.

المميز في لغة الكاتبة أن الآخر (الرجل) أو أي قيمة أخرى معبرة تكون حاضرة بقوة. وعلى الرغم من هذا الحضور أي أن لغة الرواية الأنثوية منفتحة على ذات المرأة ومعبرة عن همومها أصدق تعبير تمثلها وهي تعيش حرارة وبرودة وقائع الحياة الاجتماعية.

وربما يعود هذا الانفتاح في اللغة لفكرة توسيع رقعة الرواية والسماح لها بوصف أي جزء من أجزاء الحياة يهمها أمره وليس في مساعدة القارئ لتحقيق اللذة [1].

والسبب الآخر: أن عالم المرأة أو العالم بصورة عامة صار شديد التعقيد ولم يعد بإمكان الكاتب أن يعبر عن احباطات الإنسان وعذاباته وضغوط الواقع زيادة على القيود التي تفرضها بعض السياسات والاتجاهات الحاكمة في البلاد العربية جعلت من الكاتبة تتجه نحو العوالم الغرائبية لأنها أكثر انفتاحاً وتعبيراً. فكانت التفاتة جميلة من الكاتبة أن تعالج هكذا موضوع سياسي اجتماعي.

فقد لمست القراءة وجود متخيلة مبدعة تقف وراء هذه المعالجة المرمزة حيث نظمت صور الواقع المحسوسة وتضعها في تركيبات جديدة.

فعندما يفقد (باسل المهري) العسكري في الدولة جسده مضحياً به من أجل استبداد وظلم حكومته يحتاج لجسد آخر ينسجم معه نسيجياً فيكون جسد تلك المناضلة المقتولة مأوى النجاة له أية دلالة رائعة هذه وهي تجعل القتيلة أقوى من القاتل وتصورها في مشهد تعبر عن قوتها في ابتسامتها الثابتة إلى اخر لحظة من حياتها.؟!!

---

(1) فن الرواية، كولن ولسن ت: محمد درويش، دار المأمون، 1986، ص65

وأي سخرية تلك التي تضع الرجل في جسد امرأة ليكون كائناً ختنياً. لقد أبدعت الكاتبة في تصوير سخريتها تجاه الحكومات بهذا الشكل التقني الجديد والغرائبي. ويتبين لنا مسار السرد في الفصل الاول ومنتصف الفصل الثاني الاضطرابات والمعاناة النفسية التي يعانيها ذلك العسكري.

ثم يجسد انعكاساته النفسية وهو يعاني التغيير البايولوجي في جسده (فقدان العضو الذكوري- بداية الحمل).

ومن ثم فإن هذا التجسيد الغرائبي المحكم بفنية عالية كان سبيلاً لبلوغ المضمون الفكري للرواية لتحقيق غاية اجتماعية تقويمية. دار كل ذلك في حبكة ممتدة على الرغم من تغيير المناظر المستوحاة من المضمون الاول والثاني للرواية بسبب تأثير الشخصيات بعضها على بعض[1].

وعلى الرغم من العوالم والأحداث الغريبة التي صورتها الكاتبة إلا إن القراءة لمست توازناً دقيقاً بين الجوانب المتخيلة والواقعية لأنها انتزعت الحدث من أرضيته المعيشة لذلك لم نجد أكاذيب لا يصدقها العقل[2].

ختاماً حاولت القراءة أن تستنبط تلك الفنية المتعذبة بإبداع أنثوي معبر، حيث إن تلك الرغبة المقموعة (الجسدية والفكرية) هي رغبة تنبع من نفس الراغبة التي لا سبيل لها سوى حلم التفوق الذي يسعفها به رواسب الميثولوجيا القائمة في نفسها.

وبذلك مثلت هذه الرواية احتفاءً خاصاً بالذات الانثوية المتكونة بصورة الحب والجسد والسلام والأمومة جعلها تقول:

- اعشقني...

---

(1) بناء الرواية- أدوين موير ت: إبراهيم الصيرفي الدار المصرية للتأليف، ص57.

(2) المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي- فاضل ثامر، دار المعنى للثقافة والنشر، ط1، 2004، ص86.

ضياع الهوية وحلم الاسترداد

في روايتي(شروكية) و(خوشية)

((يامن تدخل الى هنا، تخلَّ عن كل امل)) بهذه العبارة التي ينقشها صاحب الكوميديا الالهية على بوابة الجحيم يمكن ان نوجز الحقيقة المعاصرة التي يبثها الروائي شوقي كريم عبر متون روايتيه "شروكية" و"خوشية" وهي محاولة استعادة الهوية المفقودة أو اعادة بنائها؛ وهي وان تركز على انموذج الريفي القادم من الجنوب الى العاصمة، فانها تتسع لتشمل فضاءات الوطن وتؤرخ، عبر مأساة الذات، الوجع العراقي في تلقي الخيبات المتوالية من حروب وحصار وتهجير وفقر جعل حياة الوافدين من الجنوب الى العاصمة موضعاً لآفات اجتماعية واقتصادية ونفسية زاد من وطأتها دخول البلد في حروب لا معالم واضحة لنهايتها لحد الآن.

يرصد الروائي في (الشروكية) فكرة هجرة الفلاحين من محافظات الجنوب الى العاصمة بحثا عن سبل العيش عندما بدأت البلاد بالتحول الى القطاع الصناعي، بينما ينشغل في (الخوشية) بتحقيق فكرة الفضيلة بواسطة القادمين من الجنوب؛كي تعود الحياة الى نقاء الاصل والبراءة، وهو ما تمثله قيم الريف في منظور البطل، اي أنَّ الروايتين تشكلان حلقة متكاملة تبدأ من تصارع القيم الريفية مع قيم المدينة، لتمر في الرواية الاخرى بمحاولة استعادة تلك القيم التي تسعى المدينة لتشويهها، وهي محاولة لتحقيق مفهوم للفضيلة يظل في اطار اليوتوبيا، اذ ان فكرة العدالة والفضيلة تظل افكاراً شعرية غير قابلة للتحقق تشغل جانبا كبيرا من الاعمال الادبية. ويظل الروائي يلاحق هذه الفكرة عبر ابطال روايتيه فبينما هو مشتت مستسلم لعالم المدينة في (الشروكية)، ينقاد مرة اخرى في (الخوشية) ليعادل وهم ضياع الهوية بتبني قضية تحقيق الفضيلة، على الرغم من تغير الشخصيات في الروايتين، فهو لا يتناول الشخصية لذاتها بقدر ما يسعى لالتقاط عينات من المجتمع وهم في الغالب العينات نفسها (الام، المومس، الصديق، ..)

نبدأ من (الشروكية) والادعاء بأنَّ ادم هو المؤسس الاول للشراكوة كما يظهر في عتبات الرواية، في محاولة لفتح مغالق الوعي الانساني بعيدا عن اطار الجغرافيا المكانية

والارتقاء بها الى مصاف الانسانية. وهي محاولة سخرّ لها الروائي لغة ادبية شعرية ليدعم مسعاه. على ان هذه اللغة أثرّت على الفنية للرواية؛ لانها غيّبت السمة الحوارية التي كان بالإمكان الوقوف عندها؛ لنفهم عوالم (الشروكي) الذي سعت الرواية للتعبير عنه.

ارتبط تاريخ الشروكية في بغداد بمدينة الثورة حتى انها اصبحت وسيطا بين العاصمة ومحافظات الجنوب لا يشعر الوافد اليها بالاغتراب، هذه المدينة التي تتحول اسماؤها باستمرار بتحول الاوضاع السياسية، تأسست في الاصل على هامش مدينة بغداد، وبتحولاتها كانت جاهزة على الدوام لاستضافة الأحرار المتمردين، الهامش الذي أحتله عبر التاريخ خوارج ورافضة ومتصوفة وشعراء وثوار قرامطة وهراطقة ومنبوذون كما تقول – خالدة سعيد – هذه المدينة اذن مزيج يختلف عن مدن الجنوب ويختلف في الوقت نفسه عن العاصمة؛ لذلك نجد ان البطل يحس بالدونية فهو لا ينتمي الى عالم المدينة ولكنه في الوقت نفسه غير قادر على قطع صلته بها والمكان العراقي عموما ((يحمل في ظاهراته الاجتماعية استلابات كثيرة واندحارات كبيرة وان مواجهاته المستمرة مع العوامل المهددة هي التي صنعت الكثير من انماط ثقافاته وانماط هوياته، وطبائع جماعاته المتعددة في افكارها وثقافاتها))[1].

يتعرف الفتى في (الشروكية) على ثلاثة نساء تسهم الاولى وهي سيدة المدينة في افقاده براءة الطفل؛ ليتحول الى متفحص لخبرات الرجولة وعارف بمكامن الرغبات فتوقد فيه جذوة الجنس؛ لتشكل امامه مرحلة مهمة في التحول.

لا يحمل الرجل في الثقافة العربية وزر العلاقات الجسدية، وانما يلقي بها على عاتق المرأة فتمثلاته تبدو في العالم الذكوري اقل صرامة غير ان (الراوي / الشخصية) يخبرنا بانه فقد براءته بسبب متعة الجسد، عندما كان يعمل صبياً على عربة يبيع النفط ويدور في أزقة المدينة على يد سيدة البيت، هذه المراة اذا ما تتبعنا صفاتها سنجد انها الكلاسيكات الواصفة لسمة المدن الكبرى فهي كبيرة ووحيدة وجميلة غنية يطلق عليها سيدة البيت تقطن في حي راقٍ من احياء المدينة ((أخذت المرأة الحلوة يدي بين يديها،

(1) المكان العراقي: جدل الكتابة والتجربة: 86

كان الحصان الذي داخلي قد صهل مبعدا الفتى الخجول القابع في لب جنونه، هي مرتي الاولى التي تطمس كفي الخشنة المضمخة بالنفط كف امرأة لها شكل النستلة...))[1].

فهذه المؤشرات تتجاوز دلالات العلاقة الجسدية المباشرة الى فضاء المدينة؛ فالمدينة هي امراة تمارس فعل الغواية؛ لتفصل الفتى عن هويته الجنوبية التي منحته صفة البراءة، وهو ما يتضح في مجمل الحوارات التي تتضمنها الرواية بين الفتى والراوي التجريدي – كما يطلق عليه في السرد– الذي يلجا اليه ليكشف عن عمق الانفصام بين القيم الوافدة من الجنوب وقيم المدينة.

فاذا ما فهمنا ان هذه السيدة ما هي الا رمز للعاصمة بغداد سنفهم ان المراة الاخرى الشابة اللعوب التي يتعرف عليها في منزل سيدة البيت ويبدأ بمغازلتها تجسد مرحلة اخرى من التفاعل مع المدينة التي تنتج انموذجا للانسان المراوغ الذي يتمرد على ما يحمله بداخله من صفات الجنوب ((كانت البنت العسلية الوجه تطرق حياءً فلقد اعطت لنفسها حرية ان تستحوذ علي لكنها وجدت ثمة حجر لابد من ان تتخلص منه... ران الصمت للحظات فانتظمت انفاس السيدة وغفت، كنت اريدها نائمة ازلا، فلقد اخترت شهرزادا اخرى اكثر عنفواناً وانوثة وادق القا))[2]. والمرأة الثالثة هي التي انتجتها مدينته الهامشية (الثورة) ومعها نلحظ الحبيبة التي تلجأ للخداع لتتزوج بالبطل بعد نبأ استشهاد عمه غير المؤكد، وتتماهى هذه المراة ابنة مدينته الثورة بمشهد امرأة المدينة فتتجاوز حدود التابوهات بوصفها زوجة العم لتشترك هي الاخرى عبر غواية الجسد باستدراج البطل الى علاقة جسدية محرمة. نكتشف باستمرار السرد ان هذه المرأة حبيبة البطل غير انه تنازل عن حبها بعد ان علم بان عمه اختارها زوجة له. وهي تجسيد هنا لموضوع الايثار الذي يعد صفة ايجابية يمكن ان تلتصق بقيم الفتى الجنوبي، لكن فكرة الايثار هذه يعرضها الروائي للاختبار عبر علاقة الجسد لينتهي الى تحطيمها في النهاية اذ يعود العم ليكتشف ان ابن اخيه قد تزوج من زوجته فلا يكون امام الاخير الا

---

(1) الشروكية 13.

(2) الشروكية 62

الهرب معلنا بذلك انتصار الفتى الاخر الذي شكلته المدينة على الفتى الجنوبي الوافد، وهي نهاية تصور شعوراً بضياع الهوية عبر مرحلة التحولات التي يمر بها مع المدينة من جهة وهو والمدينة مع الحروب والمحن من جهة اخرى، وهو ما يتضح في بداية الرواية عندما يخبرنا بان السندباد تحول الى غراب ((قلت: اي خطيئة هذه التي نتوارثها.. ولِمَ نحن مَنْ يصبُّ الرب جام غضبه فوق رؤوسنا.. محنة ثم اخرى حرب وحصارات، جوع واحلام تنهدم ما ان تنشق ارض القلوب... كيف يمكن للانسان ان يعيش وهو مشتول في عمق آسن من المحن؟))[1].

ويشكل عام هنالك ثلاثة اصوات تتصارع في الرواية: الاولى صوت الجد بثوريته وتطلعاته لمجتمع عادل ((او تريد ان يصير الناس كلهم سواسية

-ولم.. مسكينة انت وساذجة.. هذا ما اريد يا بنت... الغاء فوارق الفقر بل الفقر نفسه))[2].

ويأتي صوت العم مكملا لمسيرة الجد، ويشكل صوتاً ضاغطا على البطل فهو يتبنى افكار الجد لكن بطرق واساليب مختلفة، فالعم يلجأ الى توزيع المنشورات والعمل في المجال المعارض للسلطة ويشكل رقيبا على سلوك البطل: ((تعاشر امراة اكبر منك وتستغل طيبتها بل تبيع لها رجولتك لقاء ما يجعلك تعيش حياة عبث وفرح ورضا... اين الصدق في هذا، او لم اقل لك كان الفلاح الذي ورثناه لا يريد ان يترك ارض الروح التي زرعها منذ القدم !!))[3].

اما الصوت الثاني فهو لسيدة البيت والمحقق وما يمثلانه من اسلوبي الترغيب والترهيب المرتبط بفضاء المدن، اما الصوت الثالث فتتكفلان به المرأتان الشابتان (الشابة اللعوب في منزل سيدة البيت وزوجة العم). تتصارع هذه الاصوات داخل وعي البطل لتؤشر ملامح ازمته ولعل اهمها فكرة الاستحواذ عليه التي تحصل عليها اخيرا زوجة العم، وزوجة العم تكتسب ثلاثة مؤشرات تمنحها اهمية داخل الرواية وفي عرض

(1) الشروكية 154.

(2) م. ن 72-73.

(3) الشروكية 70.

الصراع الذي يدور في وعي البطل، فهي حبيبة البطل قبل ان يرغب عمه بالزواج منها فيفضل البطل تركها له، هذه المرأة الشابة تمثل نموذج المدينة الهامشية (الثورة)، كما أنها يمكن أن تكون امتدادا للريف؟ امتدادا للافكار التي زرعها فيه عمه ولحظة سقوطها، وكشف القناع لحظة مهمة في ابراز الوعي الاخر وهي تحولات المدن الهامشية في علاقتها مع المدينة الاصل حيث انها تكتسب من صفاتها المراوغة والنفعية؛ فتنتج نسخة مشوهة للريف ((كم انت خربة.. ما كنت اصدق ان تحت نار محبتك كل هذا الدمار.. اي وحش قاتل جللك بالحب ولِمَ تحملت كل هذا.. كنت ارى ان لاشيء يملا بياض وجهك غير الوان الاناث الفرحات.. ما كانت عيناك تومضان بشيء.. كيف قدرت على تحمل كل هذا الشر والمقت والكراهيات.. اي انثى انت ؟!!))[1]؛ عليه فهذا الفتى الجنوبي يستكين ويهدأ كلما اقترب البطل من حدود الجدة والجد ويظهر مجادلا كلما امعن البطل في الابتعاد عبر علاقته بالمدينة فيرمي نفسه في احضان النساء، ومن ثم يتعمد الأثم ليطرح اسئلته بعد ذلك عن وجود الذات وعجزها، وتتغير الاجساد فتارة تكون مومسا وتارة تكون زوجة عم ((لن اعرف ما احب وما اكره.. لحظتي هي التي تقرر.. اجد نفسي مرغماً على ممارسة ما لا احب من الافعال اكره وحدتي فأرتمي بين احضان اول امرأة ارى لأشعر دفئا وامانا

- او هذا كان خرابك ؟!!
- ليس هذا فقط.. خرابي حروب وسواتر وضياعات واحلام ما كان لها مبرراً بأن تجيء!!
- او من اجل هذا حطمت الاخر الذي كان وديعا طيبا لا يريد من وجوده سوى يومه فقط؟
- بل هو الذي حطمني.. وهو الذي انتصر علي.. انظره هادئاً وديعاً ما خسر سواي.. اما انا فخسرت وخسرت زمني كله..!!))[2].

---

(1) م. ن 95.

(2) الشروكية 123.

فالجدة هي التاريخ الماضي الانشداد الى الارض الى الحكايات والعم هو الحاضر الذي يحاول ان يكون ايجابيا غير انه ينتهي الى الفشل، وسيدة البيت والمحقق اصوات مضادة تعارض قيم الريف والبطل بينهما تتنازعه صراعات الارتباط بالماضي او قبول الحاضر او تغييره ويظهر ذلك في الحوار المهم المفصلي في الرواية بين البطل وعمه الذي يتضمن على ما يبدو تحديد لملامح الوعي المتجسد للبطل ((قلت لك حلمي هو الذي اريد.. حلمي الذي لابد وان اصله ذات يوم))[1].

تتضمن الرواية نماذج تتكفل بعرض الصراع الحاصل بين البطل والراوي التجريدي المتمثل في الفتى الجنوبي فانموذج الجد والجدة والعم يمثلان تاييدا للفتى الجنوبي، بينما تمثل الام انموذجا للخضوع، ويأتي الاب سلطة يتضاعف وقعها في المدينة التي تمثل ايضا سلطة قاسية تمرغ انوف ابنائها في الذل بسبب الخبز، فالمدينة هنا تتسع لتكشف عن جانب من علاقة البطل بابيه فهو يترك دراسته ليذهب للعمل بناء على امر والده ليحصل على الطعام لاخوته الصغار، وهنالك نموذج المحقق والغرفة الحمراء والسجن المركزي التي تشير الى تابوهات السلطة المتمركزة في المدينة واقبيتها السرية المرتبطة بلون الدم فهي تمثل عائقاً امام الفتى الجنوبي لتحقيق هويته ((فما الذي سيعلمنا السجن المركزي غير الاحتفاظ بعذابات الروح وهي ترنو الى ساعة خلاصها))[2]. وتتداخل بعض المقاطع الحوارية لكل من المحقق وامرأة المدينة فكان المحقق والمرأة كلاهما يجتهدان ليسلبا براءة الفتى الجنوبي وهو في كل هذا يتخذ عبر تمثيلات الجسد موقفا متراخياً تائها لا يستطيع تحديد انتمائه. فتارة يجذبه الفتى الجنوبي وتارة اخرى تشده المدينة.

وتخضع المدينة بمسمياتها والبطل الى خوض صراعات مع الحروب والحصار تستنزف كلا منهما، فالمرأة سيدة البيت لا تصبح مصدراً للاغواء بقدر ما تصبح خيطا يشعر تجاهه الراوي بشي من الوفاء، واحيانا تصبح عائقا امام طموحه في الاستحواذ

---

(1) الشروكية 73.

(2) م. ن 71.

على متع اخرى تنسل من المدينة، كما نجد في انموذج الفتاة الشابة التي في بيت سيدة البيت. وانه يسقط على المراة رمزا يستمده من معجم السياب المتعلق برؤيته للمدينة بالمرأة الغاوية. تنتهي الرواية كما ذكرنا بعودة العم الذي كان الجميع يظن انه استشهد في الحرب وبعودته ينزع المؤلف عن البطل اخر اقنعته فالعم رديف الحلم الاخر الثوري في نفس البطل يعود ليجد ابن اخيه قد تزوج بزوجته فتتحطم فكرة الايثار وتنتهي مؤقتاً فكرة التغيير التي سيلاحقها الروائي في رواية الخوشية.

تبدأ رواية الخوشية بمقدمة يعرض فيها المؤلف ابطال روايته وهي قائمة ليست ممن تعارفنا عليهم في اعمال اخرى اذ يزاوج لنا المؤلف بين الاحياء والاموات؛ ليؤكد سمة الموت المرتبطة بالمدينة، فالراحلون بسبب الحرب البعيدة يشاركون في سرد الرواية عبر البطل.

يأتي شاكر عليوي بطل الرواية الى بغداد للقاء المرشد بناءً على موعد مسبق، يجري في اللقاء الاتفاق على قيام شاكر عليوي بتحقيق فكرة الفضيلة في المدينة التي تذكرنا بهامش السيرة لطه حسين وشخصية المسيحي نسطاس الذي يقدم الى مكة ويفتح في اطرافها مجلساً للهو والجنون يخفي به غايته العظمى وهي انتظار المخلص، فكان التعجيل بالاثم يسرع من ظهور المخلص ((أخبرني، ان عليٌ ان اتهيأ...))[1].

ومرة اخرى يحضر الجسد بقوة في الجزء الثاني من ثلاثية شوقي كريم، ويمثل الجسد دلالة سيسو – ثقافية مهمة في الاعمال الادبية، فعبره يجري تسليط الضوء على ما هو مشترك وجمعي يتجاوز اطار الفردية لينطلق باتجاه فضاءات من السلوكيات والمرموزات نتعرف عبرها على صيغ تشكل الثقافة وملامح التقائها بالاخر ومدى ارتباط الوعي الجمعي في تحريك الجسد والتحكم في دلالاته. والروائي شوقي كريم يختار ان يشتغل على موضوع الجسد في روايته (شروكية وخوشيه). ومن عنوانيهما يمكن ان نلتقط اول خيوط العلاقة التي تتسع الى ما وراء الجسد، فتمثلات الجسد في الروايتين تشير الى تاريخ مهم ارتبط بذاكرة مدينة اقيمت داخل جدران المدينة الام (العاصمة) مع

(1) الخوشية: 11

تحفظ على مصطلح الام؛ لاننا نجد ان العلاقة بين المدينتين كانت متأزمة على امتداد احداث الروايتين، فكان الجسد معبراً فاضحاً وصادماً لشكل تلك العلاقة، كما انه في الوقت نفسه كان معادلاً لخيبة التطلعات الرومانسية التي حملها القادمون من الجنوب باتجاه العاصمة بكل ثقلها الرمزي في ذاكرتهم الحية.

يدخل الروائي في علاقة حوارية مع اساطير تراثية تتعلق بالجنس والفعل الايروسي الذي تعج به الروايتان، فمثلا يستدعي مرجعيات الاسطورة عشتار وتموز التي ارتبطت بهما احتفالات التهتك والتعري والجنس مع طقوس القرابين والتضحية في حالة من التقديس يستفيد منها في انشاء علاقة بين (الراوي / الشخصية) شاكر عليوي والمرأة اللعوب التي ترفضه فيساعده صديقه منصور شعلان في الانتقام منها وتجري طقوس الانتقام بتعرية المرأة وذبحها ومن ثم ملء كأس بدمها ليشربه شاكر عليوي، على الرغم من انه لا يستطيع القيام باغتصابها او حتى قتلها فهو يبارك عملية قتلها على يد منصور شعلان، هذه المرأة التي تكون مباحة للجميع لكنها تصده، تدفعنا الى كشف العلاقة الخاصة بين الشروكية والمدينة، فاذا ما عرفنا ان المدينة كانت المرأة اللعوب الغانية الوحيدة التي تستقبل الرجال دائما ولكنها ترفضه هو بالذات بما يمثله من ذاكرة مكان وشريحة وفئة الى اخر الصفات التي يمكن انتزاعها لوصف (الشروكية) و(الخوشية) منهم بوجه خاص في علاقتهم المتأزمة مع المدينة التي رفضتهم هم بالذات في الوقت الذي فتحت فيه ابوابها امام الاخرين، هذه العلاقة المتأزمة تدفع خوشية الشروكية الى تشكيل تنظيم سري يشبه الاخوية السرية التي تعرف بها التنظيمات اليهودية، هذا التنظيم يتجاوز المقبول من الاعراف والتقاليد ويسعى الى تحقيق فكرة الفضيلة وتحقيق العدالة على يد القادم من الجنوب فيصبح خلاص المدينة مشروعاً يسعى اليه هذا التنظيم الذي يضم (المرشد والراوي الشخصية شاكر عليوي والمومسات واخرين)[1].

---

(1) ينظر ص 149 وكيف تظهر شخصية المرشد والطقوس التي تختص بها الجماعة وينظر ص 150 ((لهذا اخترنا الاثام طريقا، ما يفعله الانسان غيرنا يعتبره حق.. اما نحن فلا نريد سوى اعادة تكوين هذا الكون المتهالك لم يعد احدنا قادر على شم النقاء.. الجيف الفاضحة تلاحقك اينما اتجهت وهي على وفرة، فلم لا تكون مادتنا الخام للوصول الى النقاء المنشود)).

((- او لا تعرف ما أريد منك ؟!!

-قلت بخجل: لا

-او لم يخبرك احد منهم ؟

-لا قالوا اذهب الى بغداد وستجده بانتظارك !

-حسناً وهنا انت تجدني

قلت بصوت مجبول على الخجل – نعم !

-هناك غير هنا

-نعم

-هناك عالم ضيق المكان – الجميع يعرف الجميع

-نعم

-هنا لا احد يعرف احد كلنا نسبح في فضاء من التيه البعض يلهث مثل كلب خلف ما ينمي ثروته والبعض يسعى متخاذلا من اجل رغيف الخبز وهناك من لا يعرف لماذا هو هنا ولم جاء.. عالم غريب فقد مثله واخلاقه !!

-نعم

-لهذا يتحتم علينا ان نعود الى براءتنا الاولى.. الى صفاء نفوسنا الازلية الى المنبع الذي سقى براءتنا الرب منه ادم.

-نعم

-لهذا فالمهمة صعبة نحن اول الاصفياء ولابد من اعادة الكل الى ازله حتى وان تطلب هذا منا القوة))(1).

المقطع الاخير من المقتبس اعلاه يعيدنا الى رواية الشروكية وفكرة ربط الشراكوة بادم كونه المؤسس الاول لهم، هذه الالتفاتة هي حجر الزاوية الذي يقيم الروائي عليه الجزء الثاني من روايته اذ انه يستمر في تقديم قراءة مغايرة لوضع الشروكية في عالم المدينة

---

(1) الخوشية: 15-16.

فهم الذين يملكون القدرة على تحقيق القيم الفاضلة واشاعة العدل فيها لانهم الاصل في الوجود الانساني والتأريخي، لذا فالتركيز على قلب المواقع من الهامش الى المركز هو المشروع الذي يحاول الروائي الاشتغال عليه، لكنه في الوقت نفسه يضع اطاراً خاصا لتحقيق حلم العودة الى البراءة الاولى والاصل، يتكفل به الخوشية بوصفه هدفاً للجميع اي انه يتولى ادارة الاخرين لتحقيق غاية الفضيلة ((ليس هدفاً لمفرد بل هو هدف الجميع الباحث عن الخلاص ماعادت افكار الارض تتسع المحاسن كلها لابد ان تسقط في بحور الاثام وما علينا الا البحث عن مخلص ابدي))[1] وكي تنجز فكرة العدالة الشعرية يتوجب سلوك طريق الاثم والاغراق في الرذيلة، ويجري ذلك عبر الجمع بين المقدس والمدنس في اطار الجسد الذي يظل مركزاً في الروايتين فبينما يعرفنا في الشروكية عبر الجسد عن تحول القيم الاخلاقية لابن الجنوب في العلاقة الجسدية مع النساء، ومن ثم الزواج بزوجة العم وتحطيم فكرة الايثار، فان استرداد القيم الضائعة يجري في الخوشية عبر اغراق الذات في ممارسات تنتهك عفة الجسد وتنال من قيم الرجولة ((لا بد ان اكون سيداً مطلقاً تتحرك بامرته شياطين الرذائل (...) ادفع بالمرأة التي اخترتها رفيقة الى بئر الشذوذ، واجلس عند بوابة الدار مراقباً الوجوه الاتية لاختبار فحولتها، وهي تخرج من رجولتي))[2].

على ان للمراة في الخوشية امتداداً واضحاً للرواية الاولى، فالمراة ماتزال رمزا للغواية وهو يؤشر لنا حضورا لمفاهيم اسطورية في الميثولوجيا الاغريقية التي انسلت الى معتقدات الرسالات الدينية اليهودية والمسيحية بأن المرأة سبب كل شرور العالم وهي استرجاع لاسطورة باندورا وصندوقها المليء بشرور العالم، وهو ما يشير اليه البطل بقوله ((كنت منذ الطفولة ارى المرأة كائنا زائدا، كائنا جيء به الى الارض شقيقا للشيطان، ومسمى ناشطا في الغواية والفتن، انظر اليها على انها مجموعة مكائد وشرور

---

(1) م. ن: 19.

(2) الخوشية:58.

تسري فوق الارض لتدمر كل ما تطاله مثل ما تـدمر النـار الاشـياء وتحيلـها الى رمـاد لا ينفع لشيء))[1].

واجمالاً فان الروائي يحافظ في الروايتين على بعض الصور النمطيـة فـالام والجـدة والاخت يحاط ذكرهن بهالة من الوقار والتميز في حين تكون النساء الاخريات منهمكات في التمتع باجسادهن وافعال البغاء ((اشتاق الى امي وطيبتها، فتنخلـع روحـي متـصوراً أمامي ليست كائناً بشرياً بل هي سلسلة عائلة من الملائكـة هبطـوا الى الارض مـن اجـل تخليصها من الاثام))[2]. لكن شكل العلاقة بين الام والابن تاخذ منحنـى نفـسيا يتمثـل بعقدة اوديب فالبطل يرى ان اباه شيطان وامه ملاك في الوقت الذي يصطدم فيـه بفكـرة المرأة – الشيطان ليقف حائرا في وصف العلاقة التي تربطه بوالدته ((الامهات هن هكـذا كائنات سماوية لا يمكن المساس بعذريتهن، وتدنيس امومتهن، الامومـة عـالم اخـر، لا يمكن ان يدنسه نجس الانوثة))[3]. هذه النظرة القدسية للام تشي بوجـود عقـدة اوديبيـة تربط الابن بأمه ويتمثل في كرهه لوالده ورفضه للعلاقة الجسدية بينهما ((اكره هذا الذي يحدق فيّ / وكانه يراني لاول مرة/ ما كنت مصدقاً انـه ابـي / لـولا ان حارسـتي المـلاك يصر دوما على ملاطفته والخنوع اليه))[4]. لكنه يبرر لنا ذلك بان الأم صورة من ماضـي الطفولة المحمل بالبراءة، ولذا فهو يقع في مـأزق تحطـيم صـورة الـبراءة هـذه كعتبـة اولى للانطلاق نحو الشر المطلق ((لقد بدا عقلي بالاختيار، ولـيس اقـدس مـن ان ابـدأ محـو الامومة عن مسارات تقدمي، ليس اجمل من ان الطخ يدي بدم المـلاك، الـذي حرسـني طوال عذابي))[5].وتسرد الام ما يؤكد وجود هـذه العقـدة الادوبيـة في نفـس شـاكر ((اشعره يتعمد مراقبتي، متمتماً باصوات كانت تثير في دواخلي هلعا، ومرارة تنبجس من بؤبؤيه نيران الغيرة، وتطير يداه باتجاه الارتباك ما ان يشعر بأن والـده بـدأ يقـترب مـني،

---

(1) م. ن: 17.

(2) الخوشية: 17.

(3) م. ن: 20.

(4) م. ن: 23.

(5) م. ن: 22.

حتى تفور مباصره بينابيع من الدمع، ويصمت ينسحب الى ظلمة روحه، الظلمة التي كان يجرني الى سواداتها الداكنة))[1].

ان السؤال عن الهوية والذات والحلم سؤال مركزي فبينما يظهر لنا البطل على امتداد الروايتين غير واثق مما يريد انجازه، يتعلق باحلام جدته تارة كما في الشروكية وتارة تاخذه افكار العم الى حيث ضرورة التغيير تظل منطقة الحلم ساحة تتصارع فيها الذات بشراسة في الخوشية ((مالذي نحلم به وفي راسي سلسلة من الاحلام العاطلة، كلها اريد لها ان تتحقق))[2]

وعلى طول الرواية يظل هاجس السعي لاختبار فكرة تحقيق الحلم باسترداد نقاء الجنوبي شغلاً شاغلاً، وتدور اغلب حوارات الرواية حول اعادة فحص مفاهيم شكلت وعينا منذ بداية وفود الشروكي الى بغداد ومروراً بمعايشته لأحداث الحرب والحصار الذي أفقر منظومة القيم لدى ابن المدينة والريفي على السواء، وعلى الرغم من انه يظل يتصور ان مجتمع الجد الريفي هو الاصل الا انه لا يستطيع ان يستمر في لعبة تحقيق الفضيلة ((لا شيء يحدث لا احد يجي؟!! ما الذي يمكن ان يجيء وهل ثمة خلاص حقيقي ونحن نحترق وسط نيران اشعلناها بانفسنا، نيران حروب وانهزامات وخوف وترقب ماجن وفرقة لايمكن ان تلم مواجعها بعد الذي حدث... ارجوك توقف.. اارجوك لم يبق ثمة من فائدة.. الخراب.. الخراب.. الخراااااااااااب))[3]. واجمالا فان الروائي حاول ان يؤسس عبر روايته انماطا من الوعي عبر الاصوات التي وضعها على لسان شخصياته فالام في الخوشية تملك تفسيرا وصوتا مضادا لصوت المرشد، والمومس تملك صوتا على الرغم من انه صوت يمثل اسقاطات الذكورة على المرأة سواء الأم أم الزوجة او المومس، اغلب هذه الاصوات تنطلق من هيمنة ذكورية تتحكم في انتاجها واعادة بثها.

---

(1) الخوشية: 30.

(2) م. ن: 99.

(3) م. ن: 69.

ان مدينة بحجم مدينة الثورة شغلت جانبا مهمـا مـن ذاكـرة العاصـمة بحاجـة الى مدونات سردية تسلط الضوء على واقعها وبنيتهـا الاجتماعيـة ومـن الجيـد ومـا يحسب للرواية ان الروائي لم يتغاض عن المسكوت عنه مـن سـلوكيات شـاذة وافكـار لهـا رواج وسط الفئة التي يتناولها في سرده، الى جانب انه يعرض لنا هـذه المسكوتات عنهـا بجـرأة ليفكك بنيتها القارة في الوعي الجمعي، ويدفعنا الى منطقة القراءة الواعيـة للأفكـار الـتي شكلت مهيمنات اسهمت في ابقائنا في حلقة مفرغة من وهم التغيير، وعلـى الـرغم مـن اللغة الشعرية – المحملة بعبء الايديولوجيا والفلسفة فـان الكاتـب كـان منـشغلا بـابراز اصوات الشخصيات من خلال التركيز على عوالمهم الفكرية التي شكلت قراءتهم للواقع وتفاعلهم معه.

اصبح الشروكي هجينا لثقافتين مختلفتين وتاريخين متنـازعين دفعتـه للبحـث عـن هوية يقاوم بها التحول ويكون قادرا معها على الاستمرار، لذلك فان الجـسد الانـساني كان هو الكيـان المجـسد للهويـة، ففـي الـشروكية والخوشـية نجـد الجـسد الطيـع القابـل للاستحواذ فالنسوة كسيدة البيت وزوجة العم والمومس لهن القدرة علـى انتهـاك جـسد الراوي من دون مقاومة.

شكلت اللغة مطبا واضحا امام القراءة فجميـع الشخـصيات لغـتهم واحـدة في الرواية لغة الجدة لا تختلف عن لغة المومس، ولا تختلف عن لغة زوجة العـم، ولا عـن لغة العم؛ رغم تباين مصادر الثقافة؛ فالجميع يتحـدث بمـرارة وبلغـة فلـسفية توضـح ان البطل يتحكم بالاطار التعبيري وهو يدير السرد بضمير المـتكلم ممـا يـشكل مـن الروايـة سيرة أوتوغرافية. وكان يمكن ان يضيف ذلك جماليات الى اللغـة الروائيـة لـو ان الروايـة كانت تتناول موضوعا بعيدا عن عنواني الروايتين، فالكتابة عن مدينة كمدينة الثورة لهـا معجمها الخاص، كان يجدر بالروائي ان يراعي مديات التواصـل عـبر تنظيم مـستويات التعبير في الرواية، الى جانب ذلك فان حجـم الاخطـاء الطباعيـة الـتي تحفـل بهـا روايـة الشروكية يدفع بضرورة اعادة انتاج طبعة جديدة للرواية.

في النهاية ان ما انجزه الروائي شوقي كريم في ثلاثيتـه الـتي صـدر مـؤخراً الجـزء الثالث منها يعدّ جهداً مهما في ابراز سرد الطبقات المهمشة وسيـشكل ركيـزة مهمـة مـن

دراسات ما يسمى بدراسات التابع التي يمثل مشروع اعادة كتابة تاريخهم ضرورة ملحة للتعرف على كل ما يشكل ملمحا ثقافيا خاصاً بهذه الفئة المهمة.

المحنة الإنسانية وترميز المكبوت في ((إيقاعات الزمن الراقص))

ترتكز المجموعة القصصية ((إيقاعات الزمن الراقص)) للقاص العراقي ((علي السباعي)) والصادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق على اربعة مستويات: (المستوى الموضوعي، والمبنى الرمزي، والمستوى التشكيلي والمستوى اللساني).

ففي المستوى الموضوعي تتصدى نصوص علي السباعي القصصية للتعذيب السياسي وجرائمه بحق الإنسان العراقي متمثلة أشد التمثيل بتصوير معاناة الأديب العراقي إبان سنوات الحصار الجائر على العراق وشعب العراق، فلقد شكل الواقع السياسي الذي عاشه العراقيون أيام الحصار قمعاً واضطهاداً، فكان لتلك السنوات التي مرت على البلاد، والاضطرابات السياسية، وصولاً إلى تغلغل الجيوش الامريكية داخل اراضيه، وشبح الارهاب الذي لم يكن قد عهده من قبل، الأثر الكبير في خلخلة التوازن القيمي وتدعيم الاحساس بعدم الأمن والاستقرار، مما عزز الشعور بعدم الرضا من كل ذلك، وهذا الشعور هو في حد ذاته رفض للأنظمة السائدة في المجتمع آنذاك ونقد للسياسة القائمة. فكان مما لابد منه آن يتجلى انعكاس ذلك واضحاً في كتابات الأدباء، فكانت رؤيتهم لهذه الأحداث السياسية المعيشية تتسم بالوضوح والدقة، فضلاً عن امتزاجها بروح الألم والحزن والرفض والنقد اللاذع. وكتابات علي السباعي تعدّ جزءاً من كتابات تلك المرحلة الأليمة، كانت تفيض بالنقد السياسي وما نجم عنه من خراب عم الإنسانية ككل في بلد هو مهد الحضارات، وعنوان الإقدام، ومنتهى المجد والعنفوان.

قصة ((ورقة)) حاولت إلقاء الضوء على الإرادة المنزوعة من شعب طال عليه الحصار، وسحقت كرامته، وصودرت حريته، إذ لم يعد بمقدور الرجل منهم أن يحرك ورقة ملقاة على الأرض ((اهتزت الورقة الملقاة ما بين الحائط والأرض، تحركت حركة

مريبة، الجو ساكن، [....] حاولت أن أحركها، لم استطع، تجمدت، تركتها تحركها الريح))[1].

على الرغم مما يكتنف ((الورقة)) بهذا الشكل من رمزية، إلا أنني أحاول أن أضيء هذا الجانب من موضوع القصة، وهو ضعف الإرادة، وعدم القدرة على التغيير والخوف من المجهول.

وبالنظر لقصر النص الذي يبلغ أحد عشر سطراً، غير أنه يوظف الجمل الفعلية توظيفاً يساعد على إضفاء الحركية للنص، وكأنه يتسع ويبلغ المدى ويستمر باستمرار الحياة، ويترك كل شيء على حاله للريح تحركه، وللأيام تقلبه، ولكن ماذا صنعت الأيام بعد الحصار عندما ظل الكل ينظرون؟

ومثلها قصة ((دم أخضر)) التي تحاكي المحنة من جانب آخر وهو جانب الهجرة، هجرة الأوطان بسبب ظلم السلطة وبطشها ((يا رجال لنستل روح الغادر أمام عياله قعقعة الأسلحة بأيديهم، تعالت صيحات النسوة المستجيرة، صراخ الأطفال يملأ المكان استغاثة الرصاص ينتهك السكون....))[2].

عندئذ تأتي نهاية النص بأروع توظيف لتلقي بالضوء على مدى الضعف والانهيار، إذ حتى الهرب من هذا الواقع صعب جداً ((لماذا لا نهرب؟ توقف عن البكاء، يلتفت ذات الشمال واليمين، يجيبها مرتاباً: لأنني جبان يا امرأة...! جبان))[3].

أما قصة 'رجل أنيق' فهي تمثل محنة الرجل المثقف في أيام الحصار، فقد يكون بملابس أنيقة غير أنه يتعثر في خطاه؛ لأن من خلفه جوع وحرمان يعصفان به وبعائلته التي تنتظره كي يبث في أوردتها شيئاً يعيد إليها الحياة ((خطى الرجل الأنيق بأحجار الطريق، داهمه نباح كلاب شرسة...))[4].

---

(1) إيقاعات الزمن الراقص، 46.

(2) م. ن، 47.

(3) إيقاعات الزمن الراقص، 48.

(4) م. ن، 57.

ولكن هل هذا الجوع قد طال العراقيين فقط؟ أم أنه كان متفشياً حتى لدى حيواناتهم؟ ذلك أن هذا الرجل كلما هم بدفع الكلاب النابحة عنه بحجر وجد أن ذلك الحجر ما هو إلا رأس كلب قد أكلته الكلاب الأخرى لعدم وجود حتى القمامة ((كان الحجر عبارة عن: رأس كلب صغير [...] انحنى على حجر آخر كبير، فإذا هو كلب برأس أبيض وبوز أسود...))[1].

وعلى مستوى المبنى الرمزي استعان علي السباعي ببعض لوازم ذلك المبنى عن طريق أسطرة التعذيب السياسي لكونه جريمة مروعة ضد الإنسانية من جهة، وترميز علائقه من خلال الاستفادة من كشوف التحليل النفسي من جهة ثانية، وحشد الدلالات وتنظيمها الواعي من جهة ثالثة، فربما يكون الرمز أكثر الدلالات اللغوية تعبيراً عن مدلولاتها، فهي- الرموز- تتسع وتتسع لتغطي مساحات شاسعة لمدلولها، فتعبر بصدق وعمق كبيرين عن المراد منها، لذا نجد علي السباعي قد عمد إلي توظيف الرمز التاريخي ((غاندي)) وخياله الذي يحاوره من أجل تمثيل المحنة المستشرية عند كل عراقي مأزوم، حتى يظن أن كل عراقي ما هو إلا صورة عن غاندي الذي ذاق ويلات العذابات والحصار والإهانة من أجل تمسكه ببلده، ولم يفكر قط، أو للحظة بأنه سوف يتخلى عن جزء منه. فيبقى أبناء شعبه هكذا غير أنهم كالسكارى لا يعون من الوجود شيئاً أو يتغافلون عن ذلك، لأنهم إن نظروا للواقع بجدية فإنهم سوف يموتون حسرة وندامة، وستنفلق نفوسهم كالبالونات الممتلئة حزناً ((أصبح الكل سكارى.. الكل مجانين، وكأن هذا العالم كله مشحون بأناس يظنون أنفسهم (غاندي)))[2].

غير أن هذا الرمز يتضخم مرة أخرى ليحاكي الوحدة التي يعيشها كل عراقي- آنذاك- فمن الخوف من السلطات السياسية لم يتمكن أي رجل من أن يفصح عن المكبوت، غير أن هذا المكبوت يتصاعد فيتحول إلى شيء خانق قاتل، مما يلبث أن يجد له متنفساً بالافصاح عن نفسه بنفسه [3].

---

(1) م. ن، 58.

(2) إيقاعات الزمن الراقص، 43.

(3) ينظر: م. ن، 45.

لقد أضفى هذا التشريح للواقع نبرة مأساوية حول تبعات التعذيب والظلم وتخريب الإنسان وكيانه وعقله ونفسيته.

وقد تعامل علي السباعي مع عناصر بنية نصه رمزياً فجعل (شهرزاد) في قصة (الخيول المتعبة لم تصل بعد) رمزاً متكفلاً بسرد محنة ابناء الشعب العراقي، كي لا تنسى هذه المحن وتوارى التراب، وتظل حبيسة الصدور، بل تحكى وتحكى الف ليلة وليلة على لسان شهرزاد، فتسطر المآسي صفحات في تاريخ العراق، وتدون بألم في تاريخ الإنسانية المنتهكة.

وعلى المستوى التشكيلي كان اهتمام القاص منصباً على نصوص مجموعته القصصية، فقد أودعها معاناته مع الحصار، وعما صار عليه ابناء بلده، أودعها الظلم، والاستبداد، والفقر، والعوز، والجوع، والحرمان....

لذلك قلما نراه يصدر قصصه بنصوص موازية تحكم قراءة النص كـ(الجمل الاستهلالية، والتعليقات، والتوقيعات، ...) ذلك أن الاهتمام كان منصباً على فحوى النصوص وثيمها، فالغاية الأساسية ليست فنية بقدر ما كانت موضوعية بدرجة كبيرة.

وللسبب نفسه كان الاهتمام بالنصوص وحدها من دون العنوان، حتى أن بعض قصص المجموعة لم نتمكن من تلمس علاقة بين النص وعنوانه، فعلى الرغم من أن غاية العنوان في أحيان كثيرة إضاءة جانب من النص، إن يكن موجهاً له، غير أننا لم نجد أي وظيفة للعنوان تخدم النص وموضوعه في بعض قصص المجموعة، ومنها قصة ((الخيل المتعبة لم تصل بعد)).

ولقد اتسمت المجموعة بسمة واضحة جلية أفردت جناحيها على جميع نصوص المجموعة على مستوى اللغة الشعرية ذات المفردات الأكثر رونقاً وطلاوةً، وكأنها أختيرت أختياراً متمعناً في جماليتها، فأحسن اختيارها.

غير أنها على الرغم من جرسها ورقتها، وتناغم مفرداتها وانسجامها كانت مشحونة بعاطفة جياشة تفيض بالألم والفقدان والشعور بالخسارة وضياع الآمال ((- حياتنا ضائعة يا سيدي تتحرك فوقها نسمات من الهواء الصاخب، تكهرب الجو بفعل

تنفس الشمس بخار الغيوم، تصاعدت من الأرض أوجاع قديمة لأرواح تلتهم الحاضر، وتجتر الماضي، كل الماضي...))[1].

كانت اللغة مسخرة من أجل تمثيل معاناة شعب بأكمله، ليست معاناة وقتية، بل مستمرة لمدة أعوام طويلة تمنت القلوب- كل القلوب- أن تنقضي هذه الأعوام- أعوام الحصار- ويشرق نور الحرية من جديد، فكانت هذه اللغة كفيلة بالتعبير عن تلك المحنة الجماعية، كما دل التوظيف للمفردات المشحونة عاطفياً على مدى الطرح الواقعي للقاص كونه أحد ابناء العراق الذين عاشوا أيام العوز والحرمان والفقر في سنوات الحصار، وكيف أصبح فيها الإنسان مهاناً، فتحولت المادة إلى قيمة، بينما صار الإنسان بلا قيمة، فتحجرت العقول، وصدأت القلوب ((- أنا من تقرحت قدماه من السير فوق خرائط الدم، أنا عبد الأمير الشحاذ ارتدي الأسمال البالية لأنها زي كل الفقراء يا مولاتي. أحمل الأكياس الثلاثة معبأة بالأواني الفارغة والقناني...))[2].

من كل ما تقدم يمكن أن نخلص إلى أن المجموعة القصصية كانت متميزة باللغة الشعرية العالية، وقد اعطتها خصوصية وتفرداً، غير أنها من جانب آخر لم تكن تختلف عن قصص مرحلة الحصار من الترميز، والاهتمام بالموضوع على حساب السمة الفنية، إذ لم تكن تقنيات القصة موظفة توظيفاً فنياً جمالياً يساعد في غناء النص، وتوسيع دلالاته، وفي حقيقة الأمر ذلك هو حال اغلب القصص في تلك المرحلة.

بنية الاختتام في قصص ((أسفل الحرب.. أسفل الحياة))

عند كتابة القصة القصيرة يكون المؤلف بإزاء جانب شديد الحساسية والأهمية بجسد القصة ككل، ويقع عليه المعول في كشف فيوضات النص الإيديولوجية والأخلاقية والعاطفية وصقلها وتحديدها، وهذا الجانب هو ما يسمى (الاختتام) الذي تكتمل به المساحة المخصصة لنص السردي، وينتظم إطاره مستوفياً تحولات وحداته الحكائية والمعرفية والثيمية.

---

(1) إيقاعات الزمن الراقص، 30- 31.
(2) م. ن، 29.

ولم يكن اهتمام النقاد منصباً على المطالع والبدايات فقط، من غير أن تكون للنهايات نصيباً من عنايتهم، فهي آخر ما يطرق أسماع المتلقي، فضلاً عن أنها القاعدة أو البؤرة التي تتجمع حولها وفيها معظم عناصر النص، وتكون تلك العناصر موجهة بطريقة أو بأخرى لخدمة النهاية وتحقيقها [1].

وقد تستثمر –النهاية– ميل القارئ نحو التكامل في سعيه لتحويل القصة من نظام خطي تفرضه الصفحات المطبوعة إلى وحدة ذهنية تامة مؤطرة ومحددة، وبرغبة جامحة ومتواصلة لتحقيق الاستيعاب التام لتلك القطعة النثرية، وهذه الرغبة هي ما تسمى القوة الدافعة نحو الاقفال [2]

وقد توصل (فرانك كرمود) في كتابه (الإحساس بالنهاية) إلى أهمية كبرى للنهاية [3]، عندما تنبه على صوت الساعة (تك، تك، تك....) اللامتناهي، والصوت المنتهي (تك، تك، تك توك....) فإذا كان بالإمكان تمثيل الأفعال في القصة بكلمة (تك) فإن سيرها داخل حدود النص يكون في الحالة الأولى المشبهة بصوت الساعة لا متناهي وغير مثير للاهتمام، كصوت الساعة الذي لا نكاد نشعر أو نحس به، وذلك لأن حواس الإنسان لا تنتبه إلى الأشياء غير المثيرة لاسيما غير المتناهية، غير أن كل (تك) تستدعي، في الوقت نفسه، توقع لمجيء (تك) أخرى، أما مع (تك توك) القادرة على إثارة الانتباه. فإن الإحساس سوف يكون موجهاً نحو الوصول إلى (توك)، وأن كل ما يحدثُ وكأنها – توك– آتية لا محالة، بمعنى آخر، تكون النهاية البنية التي تجعل نسق النص يغير شكله، وتجعل توقع استمراريته أمراً غير ممكن فما بعد كلمة (توك) يكون مخالفاً للنسق الذي قبلها.. وهكذا.

---

(1) ينظر: الخصائص البنائية للأقصوصة، تحرير، ترجمة: كاظم سعد الدين، الموسوعة الصغيرة، رقم16، 24.

(2) ينظر: الاعتراف بالقصة القصيرة، سوزان لوهافر، 51.

(3) ينظر: الإحساس بالنهاية، فرانك كرمود، 54.

ولكن، قد ذهب بعض النقاد إلى أن النهاية في النصوص لا يمكن التأسيس لها، ولا يمكن للكاتب تحقيقها وخلقها، بل أنها تصنع عندما يُترك للشخصيات في القصة حرية الحركة باتجاه آخر القصة وتحقيق النهاية[1].

على الرغم من أن عملية خلق القصة برمتها وتكونها في ذهن مبدعها أمرٌ مبهمٌ وشائكٌ، وذو تعقيداتٍ وتداخلاتٍ متعددةٍ، فضلاً عن اختلاف القدرة الإبداعية لكل مؤلف وتمكنه من فنه واحترافه فيه، كل تلك الأمور تؤثر من قريبٍ أو بعيدٍ على حقيقة التأسيس للنهاية من عدمه، غير أن الأهم من ذلك هو ضرورة النهاية بعدّها عنصراً مهماً وفعالاً لا يمكن الاستغناء عنه، فلكل شيء بداية ونهاية، إنها فلسفة الحياة وصدى الطبيعة وكينونة الوجود.

لذلك كان من الضروري دراسة النهاية في قصص مجموعة (سعدون البيضاني) الموسومة بـ(أسفل الحرب.. أسفل الحياة)، الصادرة عن اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في ميسان سنة 2012 ذلك كونها – النهاية- البنية المهمة في قصص المجموعة، فمرة نراها تختزل ثيمة النص، ومرة ثانية، تحكم بناء النص وتحدد دلالته على وفق قراءة محددة يريد كاتبها إيصالها للمتلقي، لاسيما وأن أكثر نصوص المجموعة مكتوبة بضمير الأنا، أو الأنا الغائب الحاضر، ومن خلال هذا الضمير يمكن بسهولة تحديد موقع الراوي في النص السردي، وأنت معه كأنك تقرأ سيرة ذاتية لمؤلفها، ومثلها القسم الآخر من المجموعة الذي يضم سبعة نصوص لقصص قصيرة جداً.

ففي قصة (ترقين قيد) يعرض المتن الحكائي انعزالية الشخصية المحوري في القصة ((دخل عبد الله ممتعضاً دونما سبب، استوطنته الوحشة منذ فترة ليست بالقصيرة...))[2]، وهذه الانعزالية تتضخم تدريجياً حد الانفجار والتلاشي الذي تحيل إليه النهاية.

هذا الانعزال يحاول أن يجد له طريقاً للتنفيس عنه، وبدل الخروج من عزلته إلى العالم الفسيح، أو مجرد الإطلالة عليه من نافذة أو أي شيء ما يربطه بالعالم المحيط، إلا

---

(1) ينظر: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، 168.

(2) أسفل الحرب.. أسفل الحياة، 6.

أنه لا يجد سبيلاً إلى ذلك غير مرآة لم تكن لها مجرد القدرة على عكس صورته حتى؛ لأنه لم يكن أمامها، مما حدا بها أن تعرض له ذكرياته التي حاول الهروب منها، لذا فإن هذه المرآة لم تلب طموحه باستشرافه إلى العالم، بل عكست له عالمه الداخلي، وما حاول ستره عن الآخرين، بل عرّت كل ما تجذر في فكره واستحكم عليه، ومن تلك الأمور التي أرتها أيضاً.. له امرأة طالما حلم بالوصل معها، ثم ما تلبث أن تريه عالمه المرير الذي لا يجد فيه إلا المعارض والمعاند، وتريه صورته على حقيقتها ((هو ليس أمام المرآة أيضاً كان متنحياً إلى جانبها قليلاً، حدق بها شاهد فتاة جميلة تخلع ثيابها [....] هو يحدق بهذا القد الرشيق لفتاة بمواصفات كان يحلم بها منذ سنوات [....] عاد ينظر إلى المرآة مجدداً، وقف أمامها هذه المرة، وجد أمامه رجلاً لا يشبهه إطلاقاً لكنه يرتدي نفس ملابسه ويتحرك بحركاته، هل من المعقول هكذا هو وجهي؟....))[1].

كل تلك الأمور أدت إلى انغماسه في عزلته بدرجة كبيرة، حتى نجد نهاية تلك العزلة بنهايته متلاشياً في عالمه الغامض، ومن الجميل أن تكون تلك النهاية محددة في بنية الاختتام للقصة، فهي التي صورت للقارئ دخول المرآة فتحضنه متلاشياً بين أردانها مخلفاً وراءه بقايا من رجل كعلامة تدل عليه، ولكن هل اضمحلت تلك الذكريات الأليمة؟

وهل تبخر حبه وولعه بتلك المرآة بعد تلاشيه؟

كل هذه الأمور تجيب عنها النهاية – أيضاً– بعد أن تخبرنا بأن تلك البقايا معها ((ثوب امرأة يشبه إلى حد ما حليباً وقد وضع عليه قليل من الشاي))[2].

مثل هذه النهاية تستحث القارئ وتستفزه إلى التأمل وإجالة الفكر، وفك الدلالات للشفرة في النص، عندئذ يكون النص، أو ثقل النص، كله متجهاً باتجاه نهايته، فيتحول إلى قوة دافعة نحو الاقفال، ونهاية النص وإحكامه.

---

(1) م. ن، ص 7.

(2) أسفل الحرب.. أسفل الحياة، ص 10.

أما قصة (جانب من السواد) فيمكن أن تعد نهاية مضيئة لجانب محدد في بنية العنوان، حيث عملت على استكناه خوافيه، وإبراز دلالاته بشكل جلي، فجانب من السواد ما هو إلا جانب منحسر من سواد شعر رأسه بعد أن طغى فيه البياض على السواد. وهو منذ تلك اللحظة التي بدأ فيها يخط شاربيه بالفحم كي يقنع نفسه بأنه صار كبيراً، وإلى هذه اللحظة التي قام فيها بصبغ الشيب الذي بدأ يعلو هامته، يتأمل حياته مسترجعاً لذكرياته، فلا يجد في عمره شيئاً يستحق الذكر سوى حياة بليدة ساكنة تشبه إلى حد ما حياة جده ((بعدما ملّ التأمل بل لم يعد هنالك ما يتأمله، استل ثلثي عمره وطرحه جانباً إلى دون أن يبوح لأي أحد....))[1]، بل قد تشبه حياة أكثر بني جيله وبلده، وهذا هو ما كان يود بثه للقارئ، إذا نظرنا للقصة بعدّها رسالة إلى مرسل.

عندئذ – وفي لحظة تأمله لكل ذلك، وبعد أن تعكس له المرايا الموجودة في داره صورته المشابهة لصورة جده- يعمد إلى تحطيم كل المرايا التي من شأنها أن تريه خذلانه وخسارة عمره ((لم يستسغ صوره المزيفة دمَّر كل المرايا الموجودة في المنزل بما في ذلك صورة جده التي يغلب فيها البياض على السواد))[2]. لقد تحولت صورة جده هذه إلى دلالة رمزية تحيل إلى تكرار الحياة العبثية شبه الخالية من أية إنجازات، وهو هنا يحاول رفض الوجود المنعدم لكل من يشاكله في حياته، ولكن يحدث هذا بعد أن يغلب بياض شعره على سواده، وهذه العبارة هي قفل المبنى الحكائي للقصة، وقد تجلت في هذه الجملة قيمة فنية لا يمكن أن نلمسها لولاها، وهذه القيمة الفنية تتحد بدلالاتها المعنوية التي مؤداها الإيذان بصبح جديد لعمره الممل، أو لبلده الجريح.

ومثل هذه النهاية تستثمر موقعها في آخر النص، وقرب انتهاء القارئ من فعل القراءة وعودته إلى الحياة، لتثبت أفكارها في النص، فيخرج القارئ محملاً بتلك الأفكار، التي يظل متأملاً لها، مما يؤدي إلى أحداث التأثير فيه أطول مدة ممكنة، وهذا

(1) أسفل الحرب.. أسفل الحياة، ص32.

(2) م. ن، ص 34.

النوع من النهايات هو ما يسمى (Epilogue)؛ أي الخاتمة التي تساعد على تحقيق الهدف من النص[1].

أمّا قصة (استراحة) فلا تختلف نهايتها عمّا سبقها من القصص فنهايتها قد عملت على اختزال ثيمة النص وكسر شفراته، كما ألقت بألقها على بنية العنوان وأضاءت دلالته، فقد تجلت فيها استراحته من عالمه الصاخب المتعب، ولكن هذه الاستراحة ما هي إلا موته الحقيقي بعد أن ((لطمت [زوجته] خدها الذابل وشقت جيبها، تبعها أطفالي بعويل غير منتظم أثار فضول المارة فتجمع الناس من كل بيت زوج وألقوا عليّ شرشفاً أبيض))[2]. فبهذه النهاية استحكم تأويل النص بموته، وتمّ من خلالها – أيضاً– كسر شفرة العنوان، وإيضاح خوافيه.

مما تقدم تم عرض بعض أنواع النهايات المختلفة والمتنوعة التي شكّلت سمات وملامح جمالية للقصة القصيرة في المجموعة، وكانت تلك الأنواع متمايزة بعض الشيء في الوظيفة التي تؤديها للنص السردي ككل.

على أية حال لم تكن نهايات المجموعة نمطية بالمستوى الذي وصلت إليه مثيلاتها عند أكبر كتاب القصة القصيرة في الوقت الحالي، ذلك أن الكتابة الجديدة قد جنحت –بشكل ملحوظ– إلى الخروج من بوتقة القديم وتقنياته التي لم تعد تلبي حاجة العصر أو تستوعب تجربة الأديب وأزمته، وتطلعاته نحو الجدة والتطور والحداثة، فصارت تلك الكتابات أكثر ميلاً نحو الشكل المفتوح الذي يمتاح من غيره من الفنون الإبداعية، حتى باتت أكثر قدرة على التشظي، واتساع المعنى والدلالة. فقد أصبح العالم في الوقت الراهن، يعاني من سرعة في التغير التكنولوجي، وزيادة في التحرك الاجتماعي والاقتصادي، بما لم يسبق له مثيل في تاريخ البشرية، وبديهة أن يكون لذلك آثاره الواضحة في الحياة اليومية التي هي المنهل الخام لفن القصة.

(أجنحة البركوار) البناء الدائري واللعبة الميتاسردية

(1) ينظر: المصطلح السردي، جيرالد برنس، 76.

(2) أسفل الحرب.. أسفل الحياة، 59.

تقوم رواية (أجنحة البركوار) للناقد والروائي عباس عبد جاسم على بناء دائري تُحيل نهايته على بدايته، غير أنّ دائرية هذا البناء تتعرض إلى تكسيرات ميتاسردية مما يجعل الرواية تنفتح على مدونات أخرى كمدونة (أيوب) ومدونة (البغدادي) ومدونة (أدهم الشهواني) في مذكراته التي لم تقرأ داخل الرواية مما يشي بأنّ الرواية هي مشروع قراءة لهذه المدونات ستتبعه قراءات أخرى، وهي ضربة روائية موفقة حقق فيها الروائي عباس عبد جاسم حيازة جديدة من أُطر التجريب، بعدما تأصلت تجربته في الكتابة الميتاسردية، ولاسيما وهو يفتح ملفات شائكة في روايات الدكتاتور التي ستشكل مرويات تنهج بنفسها معلماً واضحاً بحاجة إلى مزيد من التجريب والتخصيب كي تُقرأ قراءة واعية وعلى مهل وسيضيف جديداً لمسيرة السرد العراقي فيما بعد.

تبدأ المشكلة دائما عندما نعتقد ان التاريخ هو الأهم من الوجود الانساني، لذلك نظل نراقب تحولاته وقراءاته المتعجلة متناسين ان التاريخ كما يقول محمود درويش (يسخر من ضحاياه، ومن ابطاله، يلقي عليهم نظرة ويمر)، وتمتد جذور هذه المشكلة عميقا نحو الاساطير الاولى والملاحم التي خطتها يد البشرية، فها هي ملحمة كلكامش اول قصة كتبتها الانسانية تقف عند عتبة السؤال الازلي: كيف يخلد الانسان؟ هاجس الخلود يظل يرافق ذلك الحاكم الظالم في الاسطورة السومرية ويشغله؛ حتى يجد في النهاية انّ الاعمال الصالحة وليس البطش والقوة هي ما تخلد الانسان، وتقاوم معاول التاريخ المخادعة. تلك الوصية لم يعمل بها(ادهم الشهواني) بطل رواية عباس عبد جاسم، فاغلب من تحكم بمقاليد السلطة في بلد كلكامش، يظل مصمما على تجاهل وصية الجد الاول، وادهم الشهواني – الحاكم- في رواية أجنحة البركوار يقدم سيرته التي يدونها ويضع فوقها مسدسا؛ ليشي بأنه يؤمن ان التاريخ لا يستمر في الحياة الا تحت سلاح القوة، فالمسدس هو دلالة العشبة لدى الحكام، وليست الاعمال الصالحة كما في ملحمة كلكامش ((خذ المسدس مع المدونة، تذكر ان سيرتي ستبقى ناقصة من دون المدونة))[1].

(1) اجنحة البركوار: 133.

في نهاية الرواية يسلّم ادهم الشهواني مدونته لكاتب خطاباته (ايوب) ويعلمه بان سيرته لن تكتمل الا بها ((حسناً. اسحب الدرج الاول من مكتبي، خذ ما دونته طوال اربعين عاماً))[1].

هذه الاشارة مهمة على صعيد توسيع الدلالة، فالروائي وان اقام نصه الروائي على بناء دائري تحيل نهايته على بدايته، الا انه فتح اطار القراءة نحو فضاء المستقبل تاركاً المجال مفتوحا امام مدونات اخرى؛ مما يشي بان الرواية هي مشروع قراءة ستتبعه قراءات اخرى تتناول ما دونه الشهواني في مذكراته التي لم تقرأ داخل الرواية، وهي ضربة روائية موفقة غامر بها الروائي عباس عبد جاسم نحو مزيد من اطر التجريب، بعدما تأصلت تجربته في الكتابة الماورائية، لاسيما وهو يفتح ملفا شائكا في روايات الدكتاتور، التي ستشكل مرويات تنهج لنفسها مَعلماً واضحاً بحاجة الى مزيد من الوقت ومزيد من النتاجات؛ كي تقرأ قراءة واعية وعلى مهل، وستضيف جديدا لمسيرة السرد العراقي فيما بعد. كيف ستصيغ سرديتنا العراقية ملامح الدكتاتور الراحل؟ وهل ستقف عند حد ذلك وتظل تنبش في جسد الماضي؟ ام سيشخص الروائيون الى محاسبة النموذج وصانعه وتشريح اسباب الصناعة تلك؟.

اول ما يمكن ملاحظته على كاتب الخطابات هو اسمه (ايوب) ((- اخترتك يا ايوب، لانك لست من طائفتنا، لأنني لا أثق بأبناء جلدتي))[2]. اذا تتبعنا الرواية نجد ان السيرة ركزت على ان من يحوك المكائد والدسائس حول الشهواني هم من خاصته وقرابته الذين يضع فيهم ثقته، وهو ما يجعلنا نفتح من اجابة الشهواني نافذة على الدلالة التي منحت لاسم مدون السيرة وهو أيوب مع ما يحمله من احالة على شخصية النبي ايوب ورمزية ما يعنيه، فقد اقترن اسم النبي بالصبر والتحمل وهو هنا يمكن ان يتسع ليرمز الى الشعب الذي يحكمه الشهواني الذي اعتاد الصبر من دون ان يكون طرفا

---

(1) م، ن: 132.

(2) اجنحة البركوار: 9.

يؤرق نفوذ السلطة ((آثرت ان احصن نفسي بالكتمان، لأنني زاهد بالقوة والنفوذ))[1].

ان هنالك انفصالا واضحا، على امتداد السيرة، بين الشهواني وشعبه؛ فالاول يملك القوة والنفوذ ويسببه لايشعر بانه جزء من شعبه؛لان معيار القوة لا يسمح بان يصبح القوي جزءا من الضعيف من هنا تبرز مشكلة الشعور بالانتماء، وهو سؤال ضمني لا تثيره الرواية بقدر ما تلمح الى وجوده.

يفتح ايوب مغالق سيرة البركوار بناء على طلب احمد الطيب الذي يمكن منح صفته (الطيبة) احالة على فئة محددة من الشعب، يقول ((أيقنت بأن لا عزاء لي سوى احمد الطيب، وشراب الجن في زمن هذا الفزع العظيم الذي دهم البلاد، ولعل البوح بتفاصيل البركوار يخفف من بلوتي، ويبدد تلك الكوابيس المرعبة التي غالبا ما كانت تجثم على صدري اخر الليل))[2].

في مقاربته للكلام والصمت يضع تودروف دراسته عن الف ليلة وليلة؛ ليصل في نهايتها الى ان البوح كان يعادل الحياة، بينما كان الصمت يعني الموت في قصة شهرزاد التي كانت تنسج في كل ليلة اطرافا جديدة لحكايات تتوالد، ولم تكن الحكايات هي الهدف بل ان تنجو من الموت، وتجد طريقة للاستمرار بالحياة. وكذلك يحاول ايوب ان يفعل ومن ورائه التاريخ، عبر السؤال المهم في الرواية الذي ينهل من مقولة (ما لم يقله الرواة): خوفا ام جهلا ام طمعاً ؟ من هنا يقف كل راوٍ جديد يدون ما فات الرواة الاخرين؛ مما يضعنا امام اشارة مهمة وهي: ان المسكوت عنه لعبة ابتكرها الرواة ليستمر التاريخ في جذب اهتمامنا، في محاولة لانقاذ موقعه والابقاء عليه في مشهد القراءة عبر اعادة البحث عن الحقيقة، الحقيقة التي تتعدد دلالاتها بحسب صياغة الازمنة والاهواء، وهي محاولة اخرى تدفع بها مرويات ما بعد الحداثة وتحاول كشفها امام القارىء؛ ليعيد تركيب ابجدية الشفرات القرائية في محاولة للانتقال الى مرحلة الوعي الذي ما نزال نراوح تحت مدرجه الواسع. وهذا الادعاء المغري الذي يتشبث به الرواة ((لا احد يعلم

---

(1) م، ن: 14.

(2) اجنحة البركوار: 8.

بالمسكوت عنه سواي))[1] منطقة ملائمة استثمرها الجنس الروائي ليغرس فيها نصوصه الابداعية.

ان المسكوت عنه في كل الاحوال يعدّ تاريخاً يرتبط بالسرد عبر العلاقة التي يلخصها (هايدن وايت) في اننا يجب ان نقرا التاريخ على انه قصة، فتنتفي فيه احتمالات الحقيقة والمطابقة، بمعنى ان هذه التعميمات التي يتهم بها الرواة يمكن ان تطال ايوب نفسه بوصفه راوياً اخر من جملة الرواة، فهو لا يبحث عن الحقيقة بقدر ما يحاول ان يعرض لنا التاريخ على شكل قصة.

لكن لنبدأ اولاً في فحص السيرة عبر شخصية ايوب نفسه، اذ ان عدة مبررات تدفعنا للشك في صحة مروياته؛ منها ان ايوبا يذكر في اكثر من موضع في الرواية بانه جزء من سيرة البركوار ((اعترف اني جزء من سيرة البركوار، عشت امجاده وانكساراته التي لا تعد ولا تحصى، حتى ايقنت لماذا اختارني السيد ادهم الشهواني كاتبا له، من المؤكد انه وضع ثقته بي، ربما لانني لم ادون ما ينبغي ان يبقى طي الكتمان))[2]، فهو اذن يروي سيرة غيرية وذاتية في الوقت نفسه، بل اننا نجد ان الجانب الاكبر في الرواية ينشغل بالراوي ايوب، وهي تجريبية جديدة يورط فيها الروائي رواة السير ليؤكد انهم لايكتبون بمعزل عن الانحياز. وفي المقتبس السابق يخبرنا ايوب بصراحة بانه لا يمكن ان ينفصل عن سيرة البركوار التي تتماهى بدورها بسيرة الشهواني، لكنه يضع مسافة بين عائدية الانتماء، فهي ليست معايشة اقتناع بل هي معايشة خوف فهو لم يدون ما ينبغي ان يكون طي الكتمان، ليس وفاء للمؤسسة والسلطة وانما بدافع الخوف منها((ماذا ورثت من البركوار غير تاريخ الالم وهذا الاسى والخوف من المجهول!!... لم اقل له بأنني عشت مع الشهواني ميتاً فقد كنت حرا قبل ذلك، لكن البركوار سلب مني حريتي وزينة شبابي، لقد كانت بلوتي اكبر من المال، والا ما جدوى النعيم الباذخ من دون راحة البال؟ اتفهمني ياصديقي الطيب؟))[3].

---

(1) م. ن: 7.

(2) اجنحة البركوار: 8.

(3) اجنحة البركوار: 81.

على الرغم من ان ايوب يعترف في النص الاول بانه عاش امجاد البركوار وانكساراته التي كانت سبباً في اختياره كاتباً للشهواني، فهو يعود في النص الثاني؛ ليخبرنا انه كان حراً قبل أن يسلبه الشهواني حريته، وفي النصين تناقض يفضي الى ان ايوب ربما كان يعمد الى ان يكون مقربا من الشهواني عبر ولائه لتاريخ البركوار، على ان هذا التناقض يستمر، ففي موضع اخر يخبرنا بأنه دوّن كل ما تفوه به الشهواني من حماقات في حين اوهمه انه لم يكتب الا ما يريده هو :((هل دونت كلامي الليلة البارحة ؟

-لا يا سيدي، لا يمكن ان أدون هذا الكلام الخطير لانني لست بهذه الدرجة من السذاجة انشرحت اسارير وجهه، ثم ربت على كتفي:

-حقا انت كاتب ذكي وامين.

في حين انني دونت كلامه كله، بل ودونت حتى ما كان يتفوه به في نوباته الجنونية..))[1].

واذا ما انتقلنا الى سيرته عن البركوار نراه يتعامل مع احمد الطيب بالطريقة نفسها فهو تارة يخفي عنه بعض الامور من دون ان يعلمه بذلك[2]. وتارة اخرى يخبره بأنه سوف يخفي عنه بعض المعلومات والاحداث لان الوقت ليس مناسبا لاعلانها، وهكذا تستمر لعبة ايوب في الابلاغ والاخبار، مما يجعلنا نشكك بالغاية وراء السيرة، فهدف ايوب لم يكن سرد سيرة البركوار بمقدار ما كان يشغله فحص قواعد اللعبة التي تتحكم بانتاج السيرة ((في هذه السيرة، غالبا ما ينكسر عندي الاحساس بالنهاية، لأنني لا احبذ النهايات المقفلة، لهذا تركت المصائر مفتوحة وليست مجهولة او غامضة))[3]. لذلك فان اختيار الشهواني له لم يكن الدافع وراءه الثقة بامانته بمقدار ما كان الاختيار منطلق من الثقة بذكائه في اجادة لعبة الكتابة، وهو ما يمكن ان نستشفه عندما يقرأ الشهواني قصة ايوب المنشورة عن الريمشن، وهي اشارة خارج نصية تحيل على الواقع، فللروائي

---

(1) م. ن: 9.

(2) ينظر: م. ن: 81.

(3) اجنحة البركوار: 113.

قصة منشورة عن بناية الريمشين[1] في كتابه تطريسات الصادرة عام 2000 يوظف الروائي نصه السابق داخل الرواية ليحقق دلالتين الاولى: مضاعفة تاثير الدلالة السابقة للنص الذي نشر في وقته بوصفه نصا ملغماً كتب في زمن السلطة السابقة ليتخذ موقف الادانة منها، عبر الدلالة الرمزية التي تحيل على احدى مؤسسات الرعب في زمنه، والدلالة الثانية هي ليبين لنا ان الشهواني ذكيا بالمقابل في فهم اسرار لعبة الكتابة ((سألني، وقد وضع الصحيفة اليوم على سطح مكتبه:

-هل دخلت " الريميشن" من قبل؟

اوجست خيفة اكثر:

-لا.. يا سيدي !!

-لكن المدونة التي كتبتها في هذه الصحيفة مثيرة وملتبسة، وكأنك تحاكي بها خفايا "الريميشن"..أهي حقيقة ام متخيلة ؟

-...

ابتسم ثم علق بلهجة شكاكة:

-رغم انني استمتعت بما دونته في هذه الحكاية، الا انها ملتبسة ومثيرة للشبهات، لهذا قد تجلب الانتباه الى الريميشن))[2].

الامر الاخر في شخصية ايوب هي ما يوضحه لنا قوله ((لا ازال اتذكر الدوي الهائل يملا راسي يتنامى الي من اقبية عميقة، ربما هو خليط من اصداء لاصوات هجينة متطاحنة في الاعماق، لها قدرة على ان تأسر من يصغي اليها بعمق، ربما هي ناتجة عن قوى مغمورة في اجواف عميقة، ولولا انني انسان منطقي لا يؤمن بالغيبيات لقلت بانها

---

(1) من الملفت هنا ان الراوي وهو يصف لنا البركوار يتناص مع قصته الريمشين التي يصف فيها البناية ايضا ((الم تسمع بخوافي الاجنحة غير المنظورة ؟ هذه اجنحة الثعالب / تلك اجنحة الكلاب / هنا اجنحة الحريم)) تطريسات، عباس عبد جاسم، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2002، 44.

(2) اجنحة البركوار: 17.

ارواح حية لا تزال محبوسة منذ زمان في فجوات الجدران او دهاليز الاقبية من اجنحة البركوار، وغالبا ما اسمع صرير الابواب واصطفاقها، ووقع الاقدام ودربكتها من دون ان ارى احدا وقد عبث هذا الوهم في مخيلتي لسنوات طويلة، ولم اتيقن ما اذا كنت اتوهم تلك الارواح ام لا؟))[1]

ياتي خطاب الشخصية هنا من منطقة اللاوعي الجمعي بمفهوم يونغ وهو الذي يمثل إرثاً مشتركاً للبشرية، فايوب ينطلق من منطقة اللاوعي الجمعي الذي استقر في اذهان العامة في علاقة السلطة بالافراد، ولم يكن البركوار إلا المحفز الحسي لاستعادة تلك المعلومة على شكل صور وخيالات؛ لاننا لا نجد في السيرة ما يوثق رؤية تعذيب أيوب لسجناء داخل البركوار تحديدا. لذلك فانه يصف لنا البركوار عبر تدخل منظوره الانساني وهي اشارة الى تداخل الذاتي بالموضوعي ((قلت في نفسي: لعله لايدرك ان انسانيتي اثمن من السلطة والمال...))[2].

كما اننا يجب أن نلتفت الى توقيت ايوب لسرد السيرة فهو مستهل الرواية التي تذكرنا باستهلال رواية الراووق يقول ((مضى السيد ادهم الشهواني الى حتفه، وانهارت اجنحة البركوار، مرت سنوات طويلة، ارخ فيها كتبه ورواة وشهود عيان لتفاصيل ما حدث، ولكن لا تزال اسرار البركوار مقفلة، ورغم مرارة تاريخ الاسى، لا احد يعلم بالمسكوت عنه سواي، وانا مقعد على كرسي متحرك، لم يزرني احد من الاصدقاء سوى صديق اسمه احمد الطيب)) [3].

أي ان ايوبا لم يكن ليسرد علينا تلك الاسرار لولا حدوث كل هذه التغيرات الكبرى واهمها حسب الترتيب موت الشهواني وانهيار الاجنحة التي تمثل القوة فأصبحت البركوار مؤسسة عاجزة عن صناعة الخوف، ومن ثم الفاصلة الزمنية التي تكفي لمنح ايوب مساحة الامان ليروي اذ سبقه الكثير من الرواة والكتبة، ومن ثم

---

(1) 10-11.

(2) اجنحة البركوار: 114.

(3) م، ن: 7.

كشف المسكوت عنه جاء بعد ان جلس ايوب على كرسي العجز في منطقة المهمل والمنسي ولم يلتفت اليه الا فئة طيبة من الشعب لا تملك من اسباب القوة ما يمكن ان تؤذيه، ومع كل هذا فهو يلجأ الى الترميز والى السكوت عن بعض الامور وارجائها الى وقت اخر((دس احمد الطيب شريطا اخر، ثم فتح حاكية التسجيل: ماذا كان يدور في ذهنك عندما غادر الشهواني البركوار؟ "كان البركوار على وشك الانهيار" هذا ما لم اقله لاحمد الطيب..))[1].

إنَّ (أجنحة البركوار) واحدة من الروايات المهمة في مسيرة السردية العراقية والعربية بأبعادها الميتاسردية في توظيف المخطوطة وحركة القيّم عليها بعد رحيل الشخصية الرئيسة ولعلها خطوة مهمة في مشروع روائي كبير سيرفده عباس عبد جاسم بأجزاء أخرى.

رهاب السلطة، وتقهقر الضمير في رواية (المعظم)

تتناول رواية (المعظم) لطه حامد الشبيب الانتفاضة الشعبية التي حدثت ابان حرب الكويت مروراً بأحداث عام 2003 عبر رصد شخصية رئيسة هي فاضل محمد علي البلدي الذي يقوم وتحت تأثير جمال وسحر فتاة تدعى سلوى بمعالجة أخيها المصاب بطلق ناري في ساقه في أحداث الانتفاضة، غير أنه وبعد أن يتنبه لعواقب فعله، يعمل بنصيحة صديقه صالح السلوك فيهرب خوفاً من أن يشي به أحد سكان مدينته إلى الحكومة. من هنا تبدأ رحلة فاضل فيقصد منزل عمته في أحدى المناطق الجنوبية، غير أنهم وبعد أن يعلمهم بسبب زيارته يخشون على انفسهم من مغبة التستر على رجل مطلوب للنظام الحاكم، لذا يغادر إلى بيت صديق شاعر اسمه (ميسر الأدهم) وأيضاً يخشى الاخير ايوائه بعد أن يعلمه بسبب هربه من مدينته، بعدها يهيم بوجهه فيقصد جامعاً يخاف مؤذنه من إيوائه ويكتفي بتقديم الطعام إليه. وبعد ذلك يقصد إحدى السيارات التي يظن أنها تتجه جنوباً وتستحكم عليه حالة من اليأس والقلق من عدم تمكنه من إيجاد محل يأويه بسبب خوف الجميع من تبعات هذا الفعل، ليكتشف بعد ذلك

(1) اجنحة البركوار: 128.

أنه متجه إلى العاصمة وهناك يظل لعدة أيام ويتلبس بزي متشرد كي يأمن القبض عليه. ومن ثم نفاجأ بأنه يعود إلى مدينته وقد زال النظام السابق وتحولت المدينة إلى هيأة أخرى يغلب عليها الطابع الديني، غير أنه ومن مجريات الأحداث يتبين أنه قد اصيب بحالة من انفصال الوعي منعته من معرفة اسباب التغييرات التي حصلت واقصى ما يستنتجه أن انتفاضة شعبية أخرى قد شهدتها المدينة، ويمضي هكذا حتى نهاية الرواية خائفاً من ان يقبض عليه أحد رجال النظام، ويسلمه للحكومة.

تهدف الرواية إلى التركيز على قضية اشكالية تتعلق بسلوكيات الافراد في ظل أنظمة سياسية مستبدة، إذ أنهم سرعان ما يتحولون إلى كائن غير مستقر قلق يخشى من الآخر، لذا يبادر بتبرئة نفسه على الدوام حتى لو كان على حساب حياة الآخر وأمنه ((إلا تعلمون أن من ثمرات الالهام الذي كان يهبط على قائد الدولة تلكم الايام أنه جعله يزرع في قلوب معظم الناس الخوف؟)) ص50.

هؤلاء هم آل (معظم) الذين تناولتهم الرواية في محاولة منها لاستظهار القبح بغية التحريض عليه وادانته وهو قبح في المشهد السياسي العراقي كما يقول الكاتب نفسه في احدى حواراته (كتابة للتحريض ضد القبح الذي كان يسود المشهد السياسي والاجتماعي في العراق).

ويتشظى هذا الخوف ليشمل طبقات المجتمع المختلفة، غير انه في احد جوانبها يدين المثقف العراقي الذي اتخذ موقفاً سلبياً من الانتفاضة كما لمسنا في الحوار الذي دار بين فاضل وصديقه المثقف ميسر الادهم إذ أن الأخير وصف الانتفاضة بأنها محض شغب مما اثار حفيظة فاضل ودفعه للاعتراض على هذه التسمية مصراً على أنها انتفاضة ((لا باس أخي فاضل انتفاضة انتفاضة، لكنها تبقى شغباً محض شغب لا غير فكل فعل صاخب غير مجد يندرج تحت تسمية الشغب))97. هكذا كان مثقف الشيبب يرى الانتفاضة ويحللها من موقعه السلبي الانهزامي، فبين من يلزم الصمت ويختبئ خلف جدران منزله إلى الاخر الذي يناقش التسمية بين الشغب والانتفاضة عادا اياها شغباً لأنها كانت تفضي إلى الفشل واللاجدوى ورافضاً أية مقارنة بين المتفضين والشعراء الذين يرسمون مستقبلاً أجمل.

ومن جهة أخرى عقد الكاتب مقارنة بين موقف المثقف السلبي في تعاطيه مع مفردات الانتفاضة وبين شخصية الرجل البسيط ابو هاني الذي فاض به طول سكوته إلى الحد الذي دفعه لرفع صوته مديناً تعاطيه السلبي وكاشفاً زيف الادعاءات الدينية في بلد تصادر حريته التي عدها أهم ما جاءت بها الرسل والكتب السماوية، الأمر الذي يؤدي إلى ان يشي به بعض ركاب السيارة إلى الأمن، ليسلم إلى الحكومة قبل ان يصل بغداد.

لذا يمكن القول أن الرواية توضح انفلات اليسار وتمرده على النظام وقيامه بانتفاضة جراء ممارسات الحزب الحاكم التي تميزت بالاضطهاد والظلم والقمع، غير أن هذه الانتفاضة ما تلبث أن تفشل بسبب عدم تكافؤ الفرص، والعشوائية وعدم التنظيم والمركزية التي تميزت بها، فضلاً عن الدعم الدولي والمساندة التي تلقاها النظام.

ويركز الكاتب على ابراز الانا العليا وهي المكون الثالث من مكونات الشخصية لدى فرويد في مدرسة التحليل النفسي، المتعلقة بالضمير ليكشف كيف تعرض هذا الضمير إلى الانسحاق تحت اقدام سلطة عرفت كيف تروضه لحسابها. وعطب الضمير هذا يستمر مع المعظم حتى بعد انهيار النظام، إذ أن أغلب هؤلاء يعودون بهيأة جديدة ليأخذوا ادوارهم في المشهد السياسي الجديد ((رجال يرتدون دشاديش سوداً وبايديهم مسبحات طويلة، ملتحون لحاهم قصيرة ومهذبة بعناية وجباههم موشومة بالبقع الثلاث السود المحمصة)) 247- 248.

وعلى المستوى الفني فأنه بات من المعروف أن لطه حامد اسلوبه في سرد رواياته ونسجها وهو نفسه يؤكد على انه يكتب ضمن مشروع روائي اسماه على لفتة سعيد ووسمه في تسعينات القرن الماضي بأنه (سحرية واقعية) ويشير الكاتب إلى أنها تختلف عن الواقعية السحرية التي جاء به كتاب المانيا ومن ورائهم امريكا اللاتينية بأنه لا ينطلق من الواقع لرسم ما هو غريب وغير مألوف بقدر ما يحاول أن يقارب السحر إلى لغة الواقع غير أن هذا الاتجاه في تصوري غير واضح تماماً بالشكل الذي يذهب إليه الكاتب، لا سيما وأنه في عمله السابق (وديعة ابرام) برزت الواقعية السحرية بشكل واضح وليس العكس عندما ادمجت الاوهام والتصورات الغريبة في سياق السرد، لذا فالمسألة بحاجة

إلى تقصي في اعمال الشبيب كي نستطيع اكتشاف الخيوط التي يدعي أنه يربط بها مروياته جميعها.

كتبت الرواية بلغة شعرية، وتوشحت في مواطن كثيرة باسلوب ساخر زاخر بدلالات نفسية عميقة تنم على قراءة واعية لجريات الواقع ومعرفة عميقة بالبنية الاجتماعية العراقية، إلى جانب اشراكه القارئ في جملة تحديثات يضعها امامه ولكن اغلبها في الغالب تحديات يمكن خوضها بسبب انتماء جميع القراء بحسب رأيه إلى فئة (المعظم).

هذا الاسلوب المتمثل في مشاركة القارئ التفكير في القصة وما سينتج عنها، يلفت انتباه القارئ ويستثير خياله وعقله ولعله يدفعه إلى أكثر من ذلك وهو استحضار تجربته الشخصية مع (المعظم) إلى جانب دفعه لمواصلة القراءة، وهو ما حدث إذ أنه لا يمكن اهمال القراءة أو التراخي من دون ما يأتي ذلك الصوت الذي ينشطك لمتابعة ما يروى، فضلاً عن أن الكاتب كان يحيل إلى جمل سابقة مما له أثر بصورة إيجابية على عملية القراءة.

وفيما يتعلق بتوظيف العامي يشعر القارئ بأنها كانت تنفلت في بعض الاحيان من قبضة الكاتب إذ أن بعض الحوارات التي دارت بين فاضل وشخوص الرواية ونقلت بالعامي شهدت ربكاً واضحاً كما في كلمة (احكي) التي جاءت في سياق جملة كتبت بالعامية، وهي تنطق في اغلب المناطق الجنوبية بـ (احجي). وهنالك أمر آخر يتعلق بالمسميات المتعارف عليها للنظام إذا لم نكن نميل لاطلاق تسمية الحاكم عند الاشارة إليه بل كنا نسميه الرئيس، ولكن هذه اللفظة شاعت بعد عام 2003. والكاتب نفسه يوظف تسميات اقرب في مواطن أخرى مثل القائد الملهم.

الرواية ممتعة، تأخذك إلى عالم يدفعك للتأمل في معطيات واقع عشناه وفهمناه بالشكل الذي لا نرفض ان ننتمي معه إلى فئة المعظم كما اشارت الرواية.

دهاليز للموتى بين رؤيا العودة ورهانات الواقع

يعدّ موضوع النظام السياسي الذي حكم العراق ما قبل 2003، موضوعاً غنياً امام الباحثين والروائيين خاصة، فقد توالت الكثير من الاعمال الابداعية لعرض تلك

المرحلة وتجلياتها ولاسيما شخصية الحاكم الدكتاتور، غير ان اغلبها تميل الى الابتعاد عن دلالة الاسماء الواقعية، فتتماهى مع ماهو تاريخي تارة وما هو افتراضي تارة اخرى كما نجد في رواية الاسلاف للعزاوي، ورواية الخائف والمخيف لزاهر الجيزاني، ورواية اجنحة البركوار لعباس عبد جاسم، وهنا في دهاليز للموتى لحميد الربيعي، فاذا كان الدكتاتور هو ادهم الشهواني في اجنحة البركوار، ووهاب المولى في الخائف والمخيف، والجنرال في الاسلاف فانه هنا يتماهى مع التاريخي ويلتقط اسم عبد الله الافطس. على اننا لا نعدم ان نجد عنوانا مباشرا لاسم الدكتاتور كما في رواية عالم صدام حسين لمهدي حيدر.

ما يهمنا ان اغلب الروايات ان لم نقل معظمها حتى الان، تتفق على ان الحاكم كان طاغية ودكتاتورا تمرس القتل واخضع البلاد لحروب تدميرية وقاد شعبه الى محنة الضياع ومجهولية المصير، لذا فاننا نجد ان شخصية صدام حسين ستتحول الى انموذج يغطي روايات الدكتاتور التي تؤثر بشكل ضاغط على سردية هذه المرحلة، قد يقف وراء ذلك ان الحدث ما يزال ندياً يستعيد مشاهده من افق تلقي مشترك بين الكاتب والقارىء، وقد يكون التوظيف ادانة لممارساته التي يحتاج السرد ان يشارك التاريخ في تدوينها وعرضها في الوقت الحاضر. ولا نستبعد ان تتغير ثيمة الشخصية كلما ابتعدنا زمنيا عن الحدث، المهم ان السردية العراقية والعربية تشتغل على هذه الثيمة وتلتقط عبرها مصادر الجرح الضاغط على وجدان الشعوب، ولربما سيكون وسيلة لاستقراء امزجة الشعوب وتحليل بنياتها للوقوف على مصادر انتاج الدكتاتور وعلاقته بالوعي الذي ينتجه وبارتباطه بمجتمعه.

تتألف الرواية من ستة عشر مقطعا ينشغل فيها الرواة بتتبع سيرة الاب حمدان المتماهي مع شخصية المعلم حمدان التاريخية الذي عبر نهر الكارون هربا من الخليفة العباسي بسبب اعتراضه على بناء مدينة بغداد مدورة، فالرواية - التي يشير اليها الراوي في النهاية تضع عنوانها في اطار ميتاسردي يتمثل في طرحه داخل الرواية، وهي (دهاليز للموتى) - تحاول البحث عن دهاليز الحياة التي تتحكم بها جدلية الخير والشر في صراعهما الازلي المتمثل بالسلطة المستبدة والثائر المقاوم ((... في الايام التالية سيشكلن

فريق بحث للتنقيب في السيرة وتدوين الحكايات تحت مسمى دهاليز للموتى، سيتم الانتهاء منه بعد عشرة اعوام))[1]، وخلال السنوات العشر تختمر احداث الرواية وتنضج وهي تراقب ما يستجد من متغيرات، لذا فان رواية الربيعي صيغت على مهل، مارس فيها الروائي لعباته الفنية من قطع وعنونة للمقاطع وتنوع للرواة، وتداخل الواقعي بالمتخيل العجائبي، كل ذلك ليعرض لنا الحدث الرئيس وهو البحث في سيرة الاب حمدان وتتبع جذور السلالة وهي مهمة تقوم بها ثلاث نسوة وغلام وهن (سومر ابنة الراوي وابنه حمدان الشاطر، والعمتان: وجد المنشدة القابعة وسط اتون المدينة وحرائقها، والقادمة من جبال الالب العمة انوار) وعلى عاتق هؤلاء يقع سرد جزء كبير من احداث الرواية الى جانب (الراوي / البطل) وشخصيات اخرى مثل الزوجة مياسة، والام..، ويأتي حدث الحرب موازيا للسيرة، بل يشكل نقطة الاضاءة التي تدفع لعرض العلاقة بين عبد الله الافطس وحمدان.

من هنا فالربيعي مشغول بالتقاط هموم الوطن وجراحه النازفة، يلتقط الخليج وحربه ليرسم رواية دهاليز للموتى ويوظفها – كعادته- ضمن تقنياته السردية ما بعد الحداثية، فبعد مرحلة التجريب التي خاضها في اعماله السابقة يعود لينهل من الذاكرة والتاريخ والموروث الشعبي مواداً تصيّر طبعه الروائي ليقدم لنا عبر روايته هذه مشروعا لقراءة التاريخ بنسق مغاير، فيوزعها في رؤيا غرائبية تتجاوز المألوف لتستحيل الى فنتازيا لا مناص منها لتأشير بؤس الواقع، هذا الارتفاع والمزاوجة هو تخليص حرفي للنص من التقوقع في بؤرة زمنية قد تهملها القراءة، ومكان جغرافي يضيق بحدود النص، وهو الرحالة الذي لا يعرف الاستقرار كما يظهر في استهلال الرواية ((ليست ببلدي، بيد انها محطة، كالعصفور، انتقل منها الى مدن شتى، في اصقاع شتى ايضا، كواحدة من رحلاتي البطوطية مطمئنا لوجودها على الخارطة))[2].

---

(1) دهاليز للموتى: 232.

(2) دهاليز للموتى: 7.

تطرح الرواية السؤال الآتي ((من يمنح الحياة اذن فرصتها؟ حلم مشؤوم يأبى خاتمته أم رقم كالطلسم سيظل وديعة؟)).[1]

تقوم الرواية على المقابلة الضدية بين(المتخيل / والتاريخي) فالراوي / البطل ما هو الأ رقم تنبأت به العرافة وهو يقابل بدوره شخصية تاريخية هي عبد الله الافطس، وبعيدا عن مقترباته التاريخية، فاننا نشهد كيف يعيد الربيعي تركيبها في الرواية لتحيل على خارج الرواية (شخصية الحاكم السابق) وطبيعة العلاقة على امتداد الرواية هي علاقة متوترة مأزومة يبحث الثاني فيها عن الاول (الرقم) لينهي حياته، وينهي بذلك اسطورة امتداده الزمني وتاريخه في المقاومة. يفتح الراوي الزمن وينفد عبره ليطل براسه على الحاضر ويظهر فيه ان المطاردة ما تزال مستمرة بل هي السبب في نشوب حرب بين دولتين اذ يظل هاجس عبد الله هو العثور على حمدان الرقم ((لقد بلغ الاسى به الذروة ولم يتزحزح قيد انملة كيما يتأنى قليلا، ينسى القوات التي تحاصره، لكنه مُصر على المطاردة، مأربه أنا وليذهب التاريخ والقوات الدولية الى الجحيم))[2].

كانت ثيمة المطاردة تخليصا ذكيا من الروائي لنصه من التورط في اشكاليات الحرب، واتاحت امامه فرصة مراجعتها من منطقة التماس بالثيمة الرئيسة في الرواية.

يتماهى بطل الرواية برقم تبلغه اياه عرافة السيد مالك عندما تقوم بقراءة طالعه، فتخرج رقعة جلد مدبوغة انتقلت عبر دهاليز ودواليب – تذكرنا برواية امرأة القارورة لسليم مطر – تصل الى البطل الرقعة مكتوبة بالدم وفيها ((4223.. المخضب، المرتجى، المولود، الحالم، المجتبى، العائد، النعمان))[3].

وعلى غرار ما نشاهد في افلام المنقذ مثل (ماتركس) يأتي السيد مالك على هيئة الرجل الروحاني الذي يبلغ البطل بانه يحمل سر الخلاص للبشرية وانه سيكمل سلسلة الخير وسيواجه الشر، وهذا ما يتسرب الى وعي البطل عندما يواجه جنود الافطس

---

(1) وينظر ص 20 من الرواية ((حلم رمادي ورقم فلكي لافكاك منهما))

(2) دهاليز للموتى: 212.

(3) م. ن: 20.

الباحثين عنه ((عبد الله الافطس لا يمهل الوقت ورجاله الان يفتشون بيت الجار، لحظات وسيكونون في صحن الدار، انا بحاجة الى بعض الوقت))[1] فهو يذكرنا بأنه خالد لا يموت ((انا عصي على الموت ما دمت اتماهى مع سيرة اجدادي))[2].

هنا يفتح السؤال أبوابا مشرعة على معنى الرقم (4223) الذي يخبرنا الراوي بأنه مكون من (23) أسبوعا (42) يوما وهي مدة الحرب والاحتلال، هذا بحسب قراءة الراوي لها. اما نحن فيمكن ان نمنح الأرقام قراءة أخرى عبر حاصل جمعها الذي يؤدي بحسب المجموع الى الرقم (11) وهو يشير إلى انه ليس المخلص كما تنبأت له العرافة العجوز في بداية الرواية، وإنما قد يكون السبب في ولادة المخلص، وهو الذي سيحمل الرقم (12) ويحيل الى ما تدور حوله الاشارات الدينية المبشرة بولادة الامام المهدي. واذا ما بحثنا في القرائن الموجهة، فاننا نلاحظ ان للراوي ابناً وهو الغلام حمدان الشاطر الذي يتناص اسمه مع اسم الاب مع اضافة لقب الشاطر اليه في مفارقة مع حمدان الاب وحمدان الذي انتهت ثورته بالفشل، وقرينة اخرى تتمثل في امتلاك الغلام لقوى خارقة للطبيعي تسانده وهو ما يزال صغير السن، كما ان الصفات السبعة للرقم 4223 تتضمن صفة العائد، وحسب ما يرد على لسان ابنه في نهاية الرواية، فأن اباه سيعود بعد الساعة السابعة، فيكون صفته العائد اذن وهو بذلك يحمل الرقم 11.

يتبقى لدينا اخر الصفات وهو النعمان، واذا ما ضممنا الى المؤشرات السابقة حديث الشيخ للبطل عن الرقم الذي يحمله ((الرقم وديعة لذريتك من بعدك)) فان كل ذلك يدفعنا لتبني القراءة التي تحيل على فكرة ان المنقذ ليس البطل – كما تريد الرواية ان توهمنا – وانما هو الغلام ابنه.

وقد تحيل الإشارات الى الجد الاول للبطل – الذي عاش منذ (4223) عام كما يخبرنا الراوي – على النبي ابراهيم (عليه السلام) بملاحظة المؤشرات التاريخية التي تؤرخ لولادة النبي ابراهيم قبل (4000) عام وزواجه بثلاثة نسوة كما يرد في التوارة والانجيل

---

(1) دهاليز للموتى: 218.

(2) م، ن: 217.

من اخباره – بصرف النظر عن مدى صحتها– ومنه اعتمد البطل على ان يضع له ثلاث جدات، والاهم ان الراوي يقول عن نفسه بأنه كفوء البابلي ومعروف أن موطن النبي ابراهيم كان في بابل.

في محاولة الاختباء والبحث يقرر الراوي الرقم (4223) الانتقال من مرحلة الوعي القائم الى الوعي الممكن – بتعبير غولدمان– عبر قرار الكف عن الاختباء وتحويل الحدث الى مواجهة مع عبد الله الافطس، فيقرر ان يعود الى بلده ((– غداً..العودة.. الذهاب الى ارض الغرين))[1]. اذ انه لا يجد مناصاً من المواجهة ((صار كل شيء مرهوناً بالزمن، لقد دخل بقسوة بحيث بتنا، انا في جلستي الصنمية وهو بأوامره الى القبائل، نتسابق، لم يعد فكاك، انها المعركة الشرسة الاتية، اما الذبح على ناصية الحفر، واما الدفن في قيعان الظلمات))[2]. وتحيلنا قيعان الظلمات على ما ذكره الشيخ للبطل ((– يابني ليس كل ما في الأرض للارض

–لدي رقم كالطلسم نفدت فعاليته!!

–لا تأتِ الخاتمة الا اذا نهض الحي من قاع الظلمات، ... الرقم وديعة لذريتك من بعدك)) [3]غير ان العودة والمواجهة لا تتحقق فسرعان ما سيختفي البطل عند دخوله للوطن وعند الساعة السابعة، ومن ثم ينقطع ظهوره في احداث الراوية ويتولى السرد راوٍ بضمير الغائب[4].

واما من هو الحي فهو المسكوت عنه اذ يطالعنا جواب الشيخ بما يسمى في البلاغة بالاسلوب الحكيم وهو ان تجيب السائل بما لا ينتظره، فيترك فراغاً بين الإجابة يملؤه القارىء بطاقة التأويل وموجهات القراءة:

((– هلا اسأل عن الحيّ

---

(1) دهاليز للموتى: 218.

(2) م، ن: 213.

(3) دهاليز للموتى:209

(4) ينظر: ص230–231

-امض يا بني في سبيلك.. لك البركة)) [1]

تتلخص فكرة اللاوقعي او التخيلي والعجائبي في الثقافة الغربية من خلال عمل تودوروف في تحديد موقع العجائبي بين الواقعي والمتخيل، بوصفه مواجهة القارىء لحدث خارق لقوانين الطبيعة مما يوقعه في حيرة يصدق ام يكذب ما يقرأ ويسمع. والعجائبي في الرواية المتناثر بين رؤيا حلمية واخبارٍ وقصص يمزج الواقعي باتجاه مناطق تماس تشكل ضربات روائية موفقة فتصبح عوالماً جديدة تتميز جغرافيتها وتنزاح عما هو مألوف ومتداول في عوالم التجربة الواقعية، اذ لا نكاد نعدم حضورا في ستة عشر مقطعا سرديا لانتقالة حلمية هنا او رؤيا هناك او تداعٍ لافكار يتقاطع فيها المتخيل بالواقعي.

وكما ذكرنا فان سرد الاب ينقطع عند دخوله الى البصرة في طريق العودة الى بغداد بعد الحرب وعند الساعة السابعة ((على مشارف المدينة نقضي الليلة وعند الساعة السابعة صباحا ندخل العشار ثم نصعد مع النهر))[2]ص230، ويبدو ان هذه الساعة اشارة زمنية متفق عليها لبدء التغيرات ((معول عبد الله جهاز كل حين، مرة تكون المعاول محافل سرية خلف البقالة، ومرة تتحول الى وجوه مدعوكة لتروضني في اقبية الجامعة، كعصا سحرية تغدو المعاول فوهات مدافع تدرك شواطىء البحر. بصدفة غريب تحمل قبائله المعاول الى هنا، وقت سفرتي عند الساعة السابعة صباحاً، الاف الحيوات المتشابكة تداخلت، سفر ولا في قصص الخرافة يرد، انه الاستنباط الدائم لكينونة الخلق))[3].

يعبأ الراوي الساعة السابعة بالكثير من الدلالات فمن دلالة الخلق القرانية واسرار الرقم سبعة ينطلق الراوي الى تحميل كل ما يجري على عاتق هذا الرقم ((هنالك الكثير من السبعات وغالبا ما تتلظى الساعات السابقة في حمى ودوار لذا علي ترتيب السيرة

---

(1) م.ن: 209

(2) دهاليز للموتى: 232.

(3) م. ن: 218.

بنمطها الانفجاري))[1]، فالساعة السابعة تحمل مؤشرا لحدوث الكوارث، ((تبدو الساعة السابعة فتيلة اتقاد لجمرات ملتهبة في القعر))[2]غير اننا في نهاية الرواية نجد ان مؤشرات عودة البطل مرهونة بتجاوز الساعة السابعة كما يرد على لسان حمدان الابن ((سيعود ابي، بعد الساعة السابعة))[3].

فبين العندية والبعدية يكتب الكاتب روايته، بين تحقق الواقع ورؤيا القادم، وهي المنقذ من تلك الدهاليز والاقبية باتجاه افق الحياة المشرعة، ومهما كان هذا التفاؤل مفرطا في ايجابيته، فوظيفة الادب تقتضي ان لا تكون النهايات بلون الواقع دائما.

ويؤازر ذلك الخطاب خطاب الكنتية وهو خطاب يمنح السرد بعدا يحيل على الواقع، فالواقع يقابله واقع له موازٍ له غير ان الراوي يفتحه على المستقبل وهو اضافة فاعلية جديدة لخطاب الكنتية التقليدي، فنحن غالبا ما نفهم انه بمجرد ان يبدأ السرد بـ(كان يا ما كان) سنكون ازاء استعادة حدث ماضي، غير ان الكاتب يتجاوزه الى خطاب الكنتية المستقبلية ((سأقص ما كان وما سيكون))[4] في اشارة الى مرويات اخرى ستظهر تعدل مرويات سابقة. وبشكل عام فان الراوي يوظف الكنتية ما يقارب ست مرات ليفتح نافذة باتجاه الماضي والمستقبل وهو ربما يكون دافعا طبيعياً ونفسياً لاستعادة مفردات الحياة وممارسة الوجود والاستعاضة بالماضي عن الحاضر والاستمتاع به، كما يقف وراءها دافع ثقافي ونسقي، اعادة قراءة الذات المستلبة من موقع.

(تل حرمل) أسطرة المكان وانكسار الأمل

(تل حرمل) مجموعة قصصية تحتوي ستُ قصص بعد مقدمة بعنوان (أوراق مبعثرة) يبث الربيعي فيها آهات الغربة ويحاول جمع أوراقه المبعثرة، هذه الأوراق هي السنوات التي أضاعها من عمره، قصد الربيعي من هذه المقدمة الإشارة لحياته وغربته إذ

---

(1) م، ن: 10.

(2) م، ن: 9.

(3) دهاليز للموتى: 232.

(4) م، ن: 100.

يشبه رحلته في الغربة برحلة ابن بطوطة (تكللت الغربة برحلة بطوطية في بلدان شمال افريقيا) (ص7)، نصوصه واقعية تجر المتلقي صوب عوالم الربيعي نتعرف من خلالها على عوالمه الداخلية والخارجية بلغة اقتربت في أحايين كثيرة من لغة الشعر، فالربيعي في هذه المجموعة يعيد خلق الصورة ثانية بعد تحليل غرائبيتها، الأجواء التي تسيطر على المجموعة هي الأجواء السياسية المشحونة بالترميز تارة والتصريح تارة أخرى، ففي قصة (كان مزهراً مثل شقائقه) التي تقوم على الرمز والأسطورة إذ أن بطلة القصة (عشتار) تحاول أن ترجع (نعمان) للحياة بعد موته وتستذكر نشاطه السياسي وأنه لن يموت وسيبعث من جديد فالتداخل مع أسطورة عشتار وتموز واضح، وفي قصة (قطيع غربان) القصة التي تتخللها الرمزية بدءاً من العنوان تحمل في طياتها السخرية والازدراء من أصحاب السلطة والأماكن الرفيعة وأصحاب الكراسي العتيدة، إذ يسخر منهم بطل القصة في بادئ الأمر يصف نقص علمهم وعدم تحصلهم على الشهادات الجامعية، ويحاول التخلص منهم ويتحقق له ذلك بدءاً بالعجوز ومن ثم مدير المدرسة، وفي قصة (تعال نرقص) يعرض لنا جانباً من الحياة السياسية وما يرافقها من الآم ورصاصات طائشة على المتظاهرين وما يعانونه من حالة نفسية صعبة وحالة جسدية وانكسار لأمل منشود، أما قصة (شيء يشبه الضجيج) فهي قائمة على الاعتراض على الواقع الذي يدمر كل شيء جميل ويغير أحوال الناس ليتحول الشخصية المحورية إلى السير عكس الناس (حسن البستاني كان مقلوباً شاقولياً، يمشي على يديه وساقاه معلقتان عالياً). (ص65) وقصة (تل حرمل) التي عنون مجموعته بها، هي قصة ذات دلالة رمزية ممكن اكتشافها بالتأمل لهذه القصة التي تركز منذ بدايتها على مشهد الضباب والسواد والكلب الملعون إذ أن هذا حال البلد والقصة نوع من الرفض لهذا الظلم المكلوب ((ملعون الكلب الذي يجرح القطيع)). (ص73)، وكما هو معروف أن الكلب رمز للوفاء لكنه في تل حرمل يجرح القطيع أي يرتكب (خيانة) أراد الربيعي أن يوصل فكرة أن الكلب الحامي للقطيع هو ولي الأمر أو صاحب السلطة الذي يستلب أمل الناس في العيش الكريم ويجرح كبرياءهم، فيترك الربيعي شخوصه بلا مسميات إذ يصفها الملعون، العجوز، الفتاة... وهذا بدوره يحملها أكثر من دلالة ويوحي بأكثر من رمز، أما بالنسبة

للمكان الذي يوليه أهمية كبيرة في قصته فالمكان اسطوري (تل حرمل) أو كما كان يعرف سابقاً (شادويوم) فقد أضفى هذا المكان بعضاً من رمزيته واسطوريته على القصة إذ يرتبط هذا المكان بالعلم منذ القدم وهذا بدوره اوحى بدلالة أخرى على القصة إذ يدل أن المكان للعلم والمعرفة وأصحاب المكانة العالية يسدلون ستار العلم ويريدون للجهل أن يخيم ويعم، وفي قصة (شيش كباب) يركز الربيعي على المكان بوصفه ركناً مهماً من أركان العمل السردي يركز على مكان (قنبر علي) وما أصابه من تغير بمرور الزمن تغير نحو الأسوأ. وإذا ما نظرنا لقصص هذه المجموعة من ناحية التصنيف فهي أقرب للرواية منها إلى القصص القصيرة وهذه سمة من سمات ما بعد الحداثة، إذ تشتمل القصص على التجريب، وبقي أن نضيف أن الربيعي في قصصه عرض وكما اشار في مقدمته الأوراق المبعثرة جانباً من حياته استغرقت 30 عاماً وما عاناه فيها من اغتراب واستذكار لأيام السياسة التي لا تفارقه ويستحضرها في كل عمل يكتبه....

شعرية السرد والمتخيل التاريخي في رواية (أفراس الأعوام)

تُرى إلى أي شجرة تنتسب رواية زيد الشهيد ((أفراس الأعوام)) بحسب الهيكل التصنيفي لشعرية النوع الأدبي؟ أيمكن لنا أن نعدّها رواية شخصية في ظل إطارها الاجتماعي والسياسي؟ أم لنا أن نقرنها بنزعة التخييل التاريخي لرواية ما بعد الحداثة في القص العربي المعاصر؟ ثم ما العناصر الثاوية التي تكتنزها الرواية أسساً وتكويناً؟؟

هذه أسئلة أحاول الإجابة عليها هنا في ضوء منطق السرديات الحديثة وبمزاوجة منهاجية بين طروحات التوليدية التحويلية والمقاربات الألسنية في تشييد معمارية القصّ وبناه ودلالتها القارة، ولهذا يمكن لنا أن ننسب الرواية إلى تلك النزعة التاريخية التي تجعل من الوقائع السياسية محوراً جوهرياً في بناء الرواية وليس خلفية لإضاءة المنحنى السيكلوجي لبناء الشخصية وتطورها..

تندرج الرواية التاريخية في المزاوجة بين الذاكرة التوثيقية والحقيقة الروائية عبر فاعلي الإبهام والتخييل السردي وذلك بالاتكاء على البعد الواقعي لتاريخ العراق السياسي الحديث، والكشف عن العناصر البنائية لتراتب البنية الاجتماعية وسيطرة الأحزاب الديكتاتورية على مقاليد الحكم.

ومن هنا فإن رهانات مرحلة ما بعد العهد العثماني وزواله سيكون ماثلاً في العالم الروائي ومساحاته الجغرافية وأطره التاريخية فيتصور العراق خارجاً من (السلطنة العثمانية) بعد الحرب العالمية الأولى، وتسجل وقائع الحياة اليومية خلال العهد العثماني بعد أكثر من ثلاثة قرون ونصف في حكم العراق، بحكم فاسد وجائر.

يقول جيربهي هوثورن: "وفي أحيان كثيرة يتضمن مصطلح "الواقعية" أن الفنان – وأكرر أن هذا الأمر ليس محدداً بالفنان الأديب– حاول أن يضمن عمله الأدبي تغطية أكثر اتساعاً وتمثيلاً للحياة الاجتماعية".

حيث تتخذ أحداث الرواية العراق وتاريخه مسرحاً كاملاً لما جرى فيه من أحداث عاصفة – دموية، خلال أكثر من نصف قرن، وكذلك مدينة السماوة، والتي رغم انقسامها بين ولاء متشدد للشيخين (فارض العلوان) و (جابر الدخيل) وعشيرتهما، لكنهما وأتباعهما يتوحدون أمام الخطر الجاثم بالقرب من أسوارها تمهيداً لاجتياحهما من قبل هجمات "الوهابية" سلالات الفكر الصحراوي والقرى القاحلة الذين يتصرفون بدافع التشدد (الديني – المذهبي) واللصوصية والاستحواذ على الغنائم المتيسرة، مهما تنوعت أسوة بـ "السلف الصالح" بعد أن قذفتهم سنوات الجفاف والغيظ، أبناء الرمال المنكفئة خارج مدن الماء وحضاراتها، عبر توجهاتهم الفكرية المتشددة والمملوءة بتزييف عقيدتهم الأخروية ووعودها التلفيقية الكاذبة بالتطهير وتزيين موت أتباعها بانتظار (حور عين) لاستباحة السماوة وما فيها، والتي تشكل تحولاتها اليومية والتاريخية أنموذجاً للعراق القادم من ظلام (السلطنة) وانتهاكاتها.

وإذ يسعى زيد الشهيد في (أفراس الأعوام) لاستنطاق التاريخ وصيرورته في العراق عموماً، ومدينة السماوة خصوصاً، فإن هذا ليس المعنى الوحيد لـ (أفراس الأعوام) وأحداثها ومصائر شخصياتها، بل هو جانب في نوع من هذه الروايات التي تستخدم مادة تاريخية ما، وتؤسس عليها سردياً.

فالرواية التاريخية ليس معناها العميق الحدوث في الزمن الماضي فهي تستحضر ميلاد الأوضاع الجديدة. وتصور بدايات ومسارات قوة دافعة في مصير لم يتشكل.

وهي عمل يقوم على توترات داخلية في تجارب الشخصيات تمثيلاً لنوع من السلوك والشعور الإنساني في ارتباطهما المتبادل بالحياة الاجتماعية والفردية، كما تُمثل بالضرورة تعقيداً وتنوعاً في الخبرة والتجربة لدى الروائي.

وتختلف أيضاً عن ذلك النوع من الروايات الاجتماعية التي تتطلب استقراراً. فلكي تضع تلك الروايات شريحة من الحياة يجب أن يكون الواقع مستقراً هادئاً تحت مرأى الروائي، وإن علاقة الرواية بالتاريخ، أتاحت لصاحبها أن يأتي بالواقع الاجتماعي كتاريخ تبعث فيه الحياة عبر متخيلها ويسقطه على الحقيقي.

ولا تمر هذه العملية من دون صعوبة بالطبع، لأن غاية الروائي أن يحرر فعل الكتابة من قيد الحقائق الصارمة، والبحث عن فرص للتعامل مع التاريخ الواقعي من دون الاعتماد على الحقيقة أو الالتزام بها بالضرورة فقط.

لقد أصبحت الرواية الفضاء الأكثر تقبلاً لاستيعاب حقائق التاريخ وعبر هذه الحقيقة يمكن تلمس ما تعكسه من مؤثرات وأحداث وحقائق تستحضر من التاريخ، لتدخل سياق النص، المستقل، كون عالم الرواية مستقلاً كبناء.

لذا نجد أن قوانين الكتابة تقوم على أساس ما تدخره الذاكرة الإنسانية والتاريخية من مسارات فاعلة تؤيد الأزمنة كما تشير إلى النماذج الإنسانية بمختلف أشكالها، وتظهر الظواهر الحياتية المتعلقة بالحقائق التي تسيّر الحياة، كما تختار من الموضوعات الأشد تأثيراً، والأكثر علاقة بما هو إنساني وحياتي.

ينفتح المشهد الروائي في بداية (أفراس الأعوام) على (جعفر حسن درجال) وهو في الستين من عمره، ويرى ما يحدث أمامه، ضحى يوم الثامن من آب عام 1959 من هرج ومرج، وفوضى لا تطاق في محاولة الفوز بكرسي أو منضدة أو مزهرية أو شمعة تعليق الملابس أو ستارة نافذة أو مروحة سقفية أو منضدية... الخ.

تلك الأشياء وغيرها التي تقرر نهبها. (حلالاً مباحاً شرعاً) من مقر اتحاد الشعب، الواجهة العلنية للحزب الشيوعي العراقي في المدينة، حيث انتظر وتربص به ممن يرون فيه تهديماً للدين وتفتيتاً للمجتمع. لحظة الانقضاض عليه وتهديمه بشراسة. كانت مكتومة، وآن لها أن تنفجر – حينها– من قبل قوى متعددة ولا يوحدها غير العدوانية

تجاهه، مع تقاطع مصالحها وأفكارها وانتماءاتها ودوافعها، لسرقة محتوياته أو تحطيمها، بعد ما تشمموا رائحة انقضاض الحكومة عنه وحظر نشاطه بالتزامن مع إصدار بعض المرجعيات الدينية فتاوى كون ((الشيوعية كفر والحاد)) عندها يتأكد (جعفر حسن درجال) بأعوامه الستين أن ما يحدث أمامه من وقائع ما هو إلا إعادة بالتفاصيل ذاتها ليوم الخامس من تموز ذلك اليوم ((الفضي الداكن)) في حياة مدينته عام 1917. عندما شاهد الكثير من الناس يغيرون على مباني الحكومة ومخازن الغذاء ودور الموظفين كي يستبيحونها.

ثم يتم شحن كل عائلات موظفي السلطنة، وجلهم من العراقيين القادمين من مدن أخرى، بواسطة (عبارة) تمخر نهر الفرات نحو العاصمة، تحاشياً لما ستؤول إليه الأمور في المدينة التي باتت القوات الانكليزية قريبة منها. وقد أحدث دخولها اصطفافات جديدة ونعماً على من انتهز الفرصة واغتنى من خلال الفوضى العامة التي اجتاحت المدينة...

إذ بدا "الرصاص يلعلع طوال الصباح حتى ما بعد الظهيرة والمساء" تلك الاستباحة التي شملت كل شيء في المدينة وتجاهلتها القوات القادمة لطرد بقايا حكام (السلطنة) في المدينة، وكان همها الأوحد المحافظة على سلامتها أولاً.

عناصر السرد الروائي والمنظور السردي:

تبدأ تحولات (السماوة) بطيئة غير منسجمة مع رغبة ومخططات الحكام الجدد، لكن الحال يتغير مع جديد دخل حياة فيها ناس؛ ماء صافٍ، أعمدة خشبية للكهرباء في الشوارع، مستشفى للمرضى، صحف جديدة متنورة متعددة قادمة من العاصمة، وحوارات علنية في المقاهي حولها وكتاباتها، دون خوف وخشية، راديوات في المقاهي العامة، تنقل أخبار العالم البعيد عن مدينة متاخمة للصحراء، وتشعل عبر أغانيها؛ أرواح شبابها الغضة، (تياترو) بشرط عدم تدخل عاملاته في شؤون الزبائن ونسج علاقات مشبوهة سرية وخاصة معهم، محلات لبيع الذهب، وأخرى لتجارة أنواع البضائع الجديدة الوافدة عبر البحار، وأماكن لبيع المشروبات الروحية، ولا اعتراض واستنكار أو تململ من أحدٍ، أو استنكاف في التعامل اليومي مع أصحابها، مع اختلاف دياناتهم

وأعراقهم مع بُعد مدنهم التي انحدروا منها للحياة والعمل في (السماوة) التي استوطنوها دون اعتراض ما وباتوا جزءاً من نسيجها الاجتماعي.

كل هذا وغيره أحدث تغيرات في الحياة اليومية لمدينة على مشارف الصحراء الجنوبية رغم الاصطفافات العشائرية سرية أولاً مع الوافدين الجدد لحكم المدينة، ثم تحول في الولاءات علناً للمنفعة والتحكم...

يشمل التغيير قبل هذه الأحداث (جعفر حسن درجال) الشاب الذي يشارك والده في بيع الأقمشة ويخطف بدخول أسرة حاكم المدينة للتبضع وتعلقه بابنته الشابة (وهيبة) التي قرأ في عينها بوحاً غريباً تجاهه بعد أن رأى في عينيها السارقتين لعيني (مها) بوحاً كأنها تبغي بث شيء يشبه الإعجاب أو التمني.

عندها يقرر (جعفر) بروحه المتوثبة التخلي عن الزي التقليدي لسكان المدينة مقتنعاً بإرادته الحرة وبفاعلية التمرد على البنود، فعمد إلى ارتداء ملابس (حَضرية) ولم يعبأ (جعفر) بأي اعتراض ما أو حتى رفض أسرته، وهو الرامز للقوة الواثبة التي تسعى لتغيير نمط السلوك الحياتي لسكان مدينة تطوقها الصحراء وينعشها الفرات الذي يشطرها نصفين.

فتمتد علاقات (جعفر) نحو الشاب اليهودي (إلياس) الذي يكتشف في (جعفر) موهبة الرسم ويعمل على تنميتها ويتمنى عليه السفر نحو عوالم بعيدة تفتح الموهبة وتطورها.

كما تنعش روحه (وهيبة) مع خلسة اللقاء السري على جرف الفرات عصراً بعيداً عن الخوف وانكشاف الأسرار عبر كل ما يدعو للألفة والفرح والحب بروح الشابين تجاوزاً على المركز الاجتماعي.

يشكل (جعفر) في السرد الروائي القوى الجديدة الناهضة التي تحمل توجهاتها روح التجدد والتقدم مع معاناة إنسانيته وخيبات من الناحية الوجدانية، والتي تبقى ترافقه دائماً، ويغدو عضواً في حزب متحرر يحضر اجتماعاته في بغداد ويحاول نقل روح التمرد والحضارة إلى مدينته.

روى زيد الشهيد في (أفراس الأعوام) التحولات الجوهرية في الحياة العراقية وقبض بسرده المتوثب المرن على تفاصيل منسية مهملة في تحولات مدينته (السماوة) وتاريخ وطنه العراق بأمانة وسرد شفاف ملون عبر استخدام اللّغة والحوار وموحياتهما

بمسؤولية الصانع المتمكن من أدواته ورؤاه التي يوظف فيها الحدث التاريخي ليس بصفة التكرار بل الاحتفاظ بواقعيته وبإنسانيته التي لا تواجهها أو تعرقلها اللغة المصطنعة.

وكان هو الراوي الوحيد والعليم، بمثابة (طيف) في تنقلاته السردية والحوارية المفعمة بالتلون في الانتقال المرن بين التاريخ ووقائعه الوثائقية التي لم تنقل النص الروائي بل كانت بمثابة الكرة المتفتحة لتبيان ما هو مسكوت عنه راهناً بفعل هيمنة (التابو الطائفي) الذي يرفع الخرافات لمستوى (اليقينيات) السردية التاريخية الكبرى.

ليس وارداً تلخيص كل العوالم الروائية المتعددة لـ (أفراس الأعوام) التي تقع بـ (349) صفحة من القطع المتوسط وتتألف من فصلين يبدأ أولهما بما قاله (نيكولس كانتزاكي) ((الخطباء الذين يكلمونكم عن الحب، والساسة الذين يخرقون آذانكم بالحديث عن الوطن والشرف والعدالة، كلهم يثيرون الغثيان)) ويتألف من 8 وحدات سردية و بـ (114) صفحة.

والفصل الثاني الذي يتكون من (10) حدات سردية و بـ (233) صفحة متلازمة ولا انفصال بين مكونات الفصلين الأول والثاني، كون المكونات النوعية والتاريخية المشكلة لعالم الرواية متشابهة مع الراهن العراقي وبعض ملامحه ومكوناته الماضية.. النظام الاستبدادي المنهار ومخلفاته الاحتلال ومشاريعه ارتفاع المد الطائفي، محاولة إقصاء دور الدولة الوطنية و (أفراس الأعوام) إذ تتناول في ثيمتها وتفاصيلها جزءاً من التاريخ العراقي ونسيجه المتعدد فهي تنهج لاستخلاص فردية الشخصيات في الطابع التاريخي الخاص لعصرهم وتضعهم في زمان ومكان محددين مع تبيان ملامح الصراع المماثلة في عوالمهم بواقعية نفاذة ملموسة في الأشخاص والأحداث. لإبراز ضرورة تحويل وضع المجتمع غير المعقول...

رواية الاحتفاء بالمكان في (الباب الشرقي)

تعرض النقد الأدبي المعاصر للرواية بوصفها جنساً أدبياً له سماته الحضارية التي تتعلق بظروف مرحلية من حياة الشعوب والأمم وهو ما تؤكده نظرية الأجناس الأدبية. ولكن من الأجدر الإشارة إلى أن أجناس الأدب "غير ثابتة تماماً، بل متحولة فالنوع الأدبي ينشأ ويتطور و يتعدّل وفقاً لظروف اجتماعية يسعى فيها الأدب إلى تحقيق

دوره سواء على المستوى الفكري أم الجمالي[1] حتى يغدو جنساً قاراً ينفرد بخصائص تميزه عن الأنواع أو الأجناس الأدبية الأخرى، فقد مر الفن الروائي بمراحل متعددة ومتنوعة من النضج الفني ومحاولات التجريب، ودخول أنماط جديدة في كتابة الرواية لم تكن موجودة من قبل وقد أقتربت الرواية الحديثة من الناس بوصفهم صانعي التأريخ ومحور كل حياة، فالرواية تسعى للاعلام بالوقائع واستبصارها. والتأثير في مستقبل الناس والواقع[2]. وهي أداة الاتصال بين الجماهير المتفاوتة فيما بينها أشد التفاوت[3]. وتقاس جودة الرواية أو العمل الادبي بمدى قدرته على شحذ وعينا واحساسنا بالواقع على نحو متخيل يبتعد عن الواقع بالمقدار نفسه الذي يقترب منه فلا يكون العمل الأدبي مجرد وعاء للواقع بل في قدرته على تشكيل الواقع تشكيلاً جديداً يضيف اليه قدرة المبدع على الخلق والتشكيل[4]، وذلك ماحاول الكاتب خضير فليح الزيدي أن يأتي به في كتابه الجديد الموسوم بـ(الباب الشرقي، رواية الضحك بلا سبب) مطلقاً عليه تسمية "رواية" مع ان الكاتب يواجه المتلقي بين حين وآخر في ثنايا العمل ويطلّ متحدثاً بوصفه صاحب الشأن في هذا الحديث ثم يختفي ويطلّ مرّة أخرى وهكذا، وهو بذلك لا يقترب من الجنس الروائي الا من خلال توظيف الشخصيات والأحداث ولكنه يبتعد فيما خلا ذلك، إذ يبني الزيدي كتابه تصوير دقيق لتفصيلات على مكان معروف باجتماعيته وتاريخيته وطقوسه وهو (الباب الشرقي) محاولاً أن يبتكر أسلوباً جديداً في القص من خلال توظيف ظاهرة سردية مكانية واحدة تسمى (الباب الشرقي) ليجعل من هذا المكان لغته وحياته الخاصة ويجعله مكان أنتاج الضحك والنكتة العراقية التي تشي بالانتفاض

---

(1) بداية النص الروائي، مقاربة لاليات تشكل الدلالة: د-أحمد العدواني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، 2011: 19.

(2) ينظر: الملحمة والرواية، ميخائيل باختين، ت جمال شحيد، بيروت، الانماء العربي1982، ط1، ص: 39.

(3) ينظر: تاريخ الرواية الحديثة، ر.م البيرس، ت: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1967، ص:5.

(4) قضايا في النقد الادبي. ك.ك. روثفن، ت: عبد الجبار المطلبي مراجعة محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1989.

على الواقع المؤلم والتعرض لكل ماهو ممنوع ومحرم ومسكوت عنه اجتماعياً وسياسياً، وهذا الموضوع لم تتطرق له السردية العراقية بهذا الاهتمام والتلبّث فالزيدي يجعل من الهامش (الباب الشرقي) مركزاً لكل ماهو هامشي في الحياة أو هو مركز للتأثير، وما أن تتغلغل شيئا فشيئا في خبايا الرواية حتى تدرك أن العنوان هو مركز النص، الذي تشبّعت كل فصوله بشوارع الباب الخلفية وممراته المظلمة وأصحاب البسطيات والبالات وباعة اقراص الإباحة وأبناء الباب وأسواقه وساحاته ومقاهيه ونشاليه ولصوص ليلية إلى درجة اعتبار الرواية رواية مكان بامتياز، حيث يتسيد الباب الشرقي دور البطولة منذ مفتتح الرواية وحتى سطرها الأخير، على هذا الأساس يمكننا أن نسمي كتابه (الباب الشرقي) بـ(رواية الاحتفاء بالمكان).

رواية الاحتفاء بالمكان:

أن كلمة (مكان) تعني الحيز أو الموضع، والجمع أمكنة[1]. أما معنى المكان الروائي بالاصطلاح فإنه يمتد إلى مفهوم أوسع، فهو الخلفية التي تحتوي الأحداث. أما جيرالد برنس فيعرف المكان (space) بأنه ما تقدّم فيه الوقائع والمواقف[2]. كما أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، والحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات الإنسانية ، وأسلوب تقديم المكان هو الوصف[3].

وقد أهتم الزيدي بالوصف الدقيق كوصفه للباب الشرقي من فوق المنزل "من بين غسيل ملابس الجمعة وفي هذا الارتفاع من أرض الباب.. أرى الرواقات الأربعة.. أرى سينما غرناطة والحمراء والشروق وميامي.. يبدو الباب الشرقي من هذا العلو مكاناً فسيحاً تنتقل في مساربه الأرواح جيئة وذهاباً.. تلك ساحته الأولى وتحتها أنفاق ومحال..

(1) لسان العرب:ابن منظور، ج3، مادة مكان، ينظر ص: 516.

(2) المصطلح السردي (معجم مصطلحات): جيرالد برنس، ترجمة، عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، 2003م، ص:214.

(3) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية لجيب محفوظ: سيزا احمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص:76.

دائرة الساحة مكتملة الدوران الهندسي.. فيما دائرة ساحة الطيران ليس بذلك الاكتمال لكنها مطرزة بجدارية الباشا فائق حسن.. تمتد مساحة عريضة مخضرة ما بين الساحتين..اعتقدها حديقة الأمة[1]، كما أهتم الزيدي بالوصف (المعلوماتي) في وصف الشخصيات كوصف شخصية (الحاج عباس) الذي يبتاع الراديوات المعطوبة وسادن الصمت العظيم.. يهز برأسه بين الفينة والفينة.. عيناه تتكلم أكثر من صحيح كلامه الخارج من لسان مكسور يجعل من الشين سيناً سيفية ومدغمة بغبار الطلع فيما السين السيفية الحرة تتحول الى ثاء عرجاء من تنور فمه الأدرد.. والراء هي (ال) ثقيلة كراء الأبن المدلل.. أما أصابع يده فكانت السبابة تقف كشرطي المرور تجيز للكلم المنثور عبوراً آمناً وشاهداً على صدق النية وصفاء السريرة.. يهز رأسه مع كل عليلة في الكلم غير المسند بإشارة الحاج من رأس يتأرجح إيجاباً على دوام سرد حكاية الباب[2].

أن هذا الوصف الدقيق وأن كان يبطيء من إيقاع الرواية لكنه لا يشكل وقفة في تسلسل الأحداث لأن الوصف يقتضي عادة إنقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها[3] فبعض الأوصاف لا ترتبط بلحظة خاصة في القصة بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة، ومن ثم لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تساهم في تبطئة الحكاية[4] فأن رواية المكان لم تُبنَ على تسلسل الأحداث كما في الروايات الكلاسيكية بل اشتملت على فصول منعزلة أحدها تحدث فيه الزيدي عن باعة الملابس المستعملة (البالات) وآخر عن المتسولين وعن لصوص النهار أو العابرون فهو المصطلح الأجدر الذي يعبّر عن العبور من الحقبة الدكتاتورية نحو عالم مابعد 2003.. وهولاء العابرون ينقسمون الى قسمين.. القسم الأول يطلق عليهم العابر بجنب الحائط، عابر آخر أستطاع التماهي من الأسابيع

---

(1) الباب الشرقي رواية الضحك بلا سبب: خضير فليح الزيدي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط1، 2013م، ص:177.

(2) الباب الشرقي رواية الضحك بلا سبب، ص:50.

(3) بنية النص السردي: حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1993م، ص:76.

(4) خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة، محمد معتصم، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م: ص: 112.

الأولى بعد أن أتقن مستلزمات المظهر وإتقان اللغة والسيمياء.. استطاع أن يتربع على مراكز الدولة الجديدة بعد الهيكلية ويعد نفسه من المظلومين.. هؤلاء الشريحة من باب المعظم حتى الباب الشرقي، هم الأكثر ذكاء من ذويهم جماعة جنب الحائط كما يصنفهم رشيد الخياط.. بلسانه فقط وخفة عقله يستطيع عبور أزمنة التحقيب كلها، بل والدخول الى الجنة وبمظلومية عالية الأمتياز إن رغب بدخولها.. غير إن القسم الآخر ربما لا يجد له قبراً أو وظيفة حتى في الجحيم.. ستأكله حصراً الكلاب السمينة في الباب الشرقي[1]، ولعل هذا فيه شيء من الرمزية التي لا يغفل عنها المتلقي النابه، فالرواية أو كما يسميها الزيدي داخل المتن بـ(الكتاب)، توزع على عشرين باباً، كل باب مفصول تماماً عن الآخر من ناحية المضمون والمعنى، فالكاتب لم يهتم بتسلسل الأحداث بل يحتفي بجزيئات مكانية لا تخطر على بال المتلقي بل تثير أعجابه حدّ اللذة وانقطاع النفس وهو يستعرض في وصف (حبل الغسيل) لبيت رشيد الخياط حيث يتحدث – اعني الكاتب- عن جدلية الخارج والداخل بين ماينشر فوق الحبل وما يوحي تحت سقف البيت، بل منح حبل الغسيل صفات إنسانية ذات إشارات جنسية وهو يعقد مقارنة بين أنامل الكنة(الزوجة الجديدة) للأبن البكر لرشيد الخياط وهي تؤدي عملها برغبة جامحة، وهي تداعب نسيج حبل هرم يتلوى بين يديها دون أن ينقطع، مثل صبية فاتنة شقراء تداعب ظهر حصان هرم في أصطبل.. وهو على ذلك منذ سنين، الكنة وحدها التي أدركت أسراره[2]، وأنامل فتاة الدار(طالبة الثانوية) الغشيمة في تعاملها معة فينقطع الى غير رجعة لأن توتره يحتاج الى يد حنون تفهم معاناته وأثارة رغبته في الديمومة فحبل الغسيل لا يصمد الا في الاصابع الناعمة البيض لكنة المنزل.. لم تتقن الفتاة درس حبل الغسيل فينتحر بين يديها[3].

(1) الباب الشرقي رواية الضحك بلا سبب، ص: 134.

(2) الباب الشرقي رواية الضحك بلا سبب، ص:179.

(3) م، ن، ص:183.

واللافت أن الزيدي هو واحد من أشدّ الوصافين لمثل هذه الأماكن المهملة والمهمشة والتي لا تخطر في ذهن المتلقي بل يمنحها الحياة ويجعلها متناً لهوامش حياة الناس باستغراق قل نظيره.

وبما أن الرواية هي (رواية مكان) لم نجد شخصيات فائضة لا دور لها، بل أثبت الزيدي إنه من خلال واقعة الباب الشرقي، يمكنه أن ينشئ علاقات واقعية لكن بمنتهى الخيال السردي، فيختلط الخيال بالواقع في أروع توصيف لهذا المكان من خلال الراوي الذي يقوم بالشرح والتعليق والتحليل فضلاً عن آرائه التي يقدمها، فالمكان هو بمثابة المرآة العاكسة للشخصية وعلى هذا الأساس فان وصف المكان يرتبط بوصف الشخصية وذلك لعلاقة الساكن بالمسكن، فالمكان "يحمل جزءاً من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه"[1]، مثل شخصية رشيد الخياط التي تستلم مسؤولية السرد التاريخي مرّة والسرد الواقعي الحديث مرة أخرى ويكشف عن خفايا الباب الشرقي بأسلوب السرد غير المباشر الذي يتم فيه نقل كلام الشخصية ليس بحرفية لكن مع تعديله، فهو "عبارة عن ضرب من الأقوال المنقولة عن الشخصية ولكنها لا تخرج عن نطاق لغة الراوي"[2]، أي أن الراوي ينقل المحتوى دون الألفاظ ومن غير التطرق لأفكار الشخصية، ويسميه أوسبنسكي (الخطاب شبه المباشر) مثل قول الراوي عن أبن الراوندي "أبن الراوندي تلك نابية أم وصف خال من العيوب ؟ لا اعرف ولكن الخياط قال انه كذلك"[3].

تداخل الأجناس

الرواية مشروع يتطور، أو مشروع منفتح، والمؤكد أنها ستظل مشروعا يتطور ومشروعاً منفتحاً، "وإن النقاد الذين يعتقدون أن الرواية وصلت نهايتها يخطئون خطأ

---

(1) الرواية والمكان: ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد، 57، بغداد، 1980م، ص:17.

(2) معجم السرديات، مجموعة باحثين، أشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010م، ص:180.

(3) الباب الشرقي، ص:55.

واضحا[1]، وذلك لأنها الجنس الاكثر تقبلاً للأجناس المتفاعلة معه، وإن تداخل الأجناس الأدبية بعضها ببعض لا يعني نفي فن لصالح فن آخر، ذلك لأن الفن كائن متجدد متطور، "فلقد اتسع اهتمام الروايات بتهجين جسمها النَّصّي بمقامات تلفظية متباينة ومتعارضة أحيانا، هذا التهجين يساهم في تكسير أحادية الملفوظ. فالفسيفساء التي تبدو عليها روايات هذا الاتجاه تفرّض حوارا جديدا بصدد مسألة التّجنُّس وما يرتبط بها من وعي الكاتب وإدراكه لقضايا التركيب الأدبي ومقولاته الجمالية[2]. مثل هذا الوعي يندرج في صميم الفعل الثقافي المتميِّز: فعل تحقيق الجدل الخلّاق بين مبرّراتِ تقويض أشكال سردية تقليدية ومكرَّسة، وبين الرغبة الملحّة في توليد أشكال روائية محوّلة ومعدّلة بانتظام، بين ذاكرة الجنس الأدبي وصيرورته التاريخية، وبين حاضره غير المكتمل والموجود في حالة صيرورة تجاه القيود الشكلية التي تفرضها لغة هذا الحاضر بالذات، طبيعية كانت أم اصطناعية، ففي "رواية المكان" يتسلم رشيد الخياط مسؤولية الروي عبر شكل (مقاماتي) يقترب من التراث كثيراً، يحاول من خلال هذا الاقتراب أن يبتعد عن القوالب السردية الجاهزة وأن يبتكر اسلوباً جديداً للقص، فتحتوي رواية المكان على النثر المسجوع والأسلوب الساخر وهو أسلوب المقامة كما نجد أحد الشخصيات تروي طرفة بابية منقولة عن (النكوتي الحاج عباس الراوندي):

"مرّة أشتهيت طعاماً من الكبد المشوي وأنا ببغداد عند منطقة الباب الشرقي تحديداً.. ليس معي عقد على نقد، فخرجت أنتهز محاله حتى عبرت من الكرخ الى الرصافة.. من باب المعظم ثم الى الباب الشرقي آنذاك.. فأذا أنا برجل من المحافظات يسوق بالجهد حقيبته، ويطرف بالعقد أزراره، يطوي جريدة تحت أبطه..

فقلت: صيد مضبوط هذا طير المحافظات سيحط في شبكتي،

–حياك الله أبا زيد، من أين أقبلت، وأين نزلت، ومتى وافيت ؟ هلم الى البيت.

---

(1) فن الرواية: كولن ولسن، ترجمة: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، 1986م، ص: 176.

(2) ينظر: سرادق الحلم والفجيعة:عز الدين جلاوجي. منشورات أهل القلم. الجزائر. ط 1، 2006م. ص: 10

فقال أبن المحافظات.. لست بأبي زيد، ولكني أبو عبيد،

فقُلتُ: نَعَمْ، لَعَنَ اللَّهُ الشيطان، وأبْعَدَ النِّسْيانَ، أنسانيكَ طُولُ العَهْدِ، واتِّصالُ البُعْدِ، فكَيْفَ حالُ أبيكَ ؟ أشابٌ كَعَهْدي، أَمْ شابَ بَعْدي ؟

فقال: لقدْ نَبَتَ الرَّبيعُ على دِمْنَتِهِ، وأرجو أنْ يُصَيِّرَه اللَّهُ إلى جَنَّتِهِ، فَقُلتُ: إنّا لله وإنَّا إليهِ راجِعون، ولا حَوْلَ ولا قُوَّةَ إلا بالله العلي العظيم، ومَدَدْتُ يَدَ البِدارِ، إلى الصِّدار، أريدُ تمزيقَهُ، فَقَبَضَ السَّواديُّ على خَصْري بِجُمْعِهِ. لماذا لم يخبرني احد من النسيان؟

وقال: نَشَدْتُكَ اللّه لا مَزَّقْتَهُ، ثم اجاب.. أصبحنا في مرأى النظر عند الباب فَقُلْتُ: هلُمَّ إلى البيتِ نأكل طبيخنا من غداء، أو إلى السُّوقِ نشتري شِواء الكبد الباب أقْرَبُ، وطعامُهُ أطْيَبُ، فاستَفَزَّتْهُ حُمَّةُ القَرَمِ، وعَطَفَتْهُ عاطِفَةُ اللَّقَمِ، وطَمِعَ، ولم يَعْلَمْ أنَّهُ وَقَعَ، ثُمَّ أتَيْنا شَوّاءً يَتَقاطَرُ شِواؤهُ عَرَقاً، وتَتَسايَلُ جَوذاباتُهُ زيتاً، فَقُلْتُ: افْرِزْ لأبي زَيْدٍ مِنْ هذا الشِّواءِ، ثُمَّ زِنْ لَهُ مِنْ تِلكَ الحَلواءِ، واخْتَرْ لَهُ مِنْ تِلكَ الأطْباقِ، وانْضِد عليها أوراقَ الرُّقاقِ، ورُشَّ عليه شَيئاً مِنْ ماءِ السُّمّاقِ، لِيأكُلَهُ أبو زَيْدٍ هَنيًّا، فأنْحى الشِّواءُ بِساطورِهِ، على زُبْدَةِ تَنُّورِهِ، فَجَعَلَها كالكُحْلِ سَحْقاً وكالطحينِ دَقّاً، ثُمَّ جَلَسَ وَجَلَسْتُ، ولا يَئِسَ ولا يَئِسْتُ، حتَّى إستَوْفَيْنا، وقُلْتُ لِصاحِبِ الحَلْوى، زِنْ لأبي زَيْدٍ مِنَ اللوزينج رِطْلَيْنِ فَهوَ أجْرى في الحُلوقِ، وأمْضَى في العُروقِ، ولْيَكُن لَيْليَّ العُمْرِ، يَوْميَّ النَشْرِ، رَقيقَ القِشْرِ، كَثيفَ الحَشْوِ، لُؤلُؤيَّ الدُّهْنِ، كَوكَبِيَّ اللَّونِ، يَذوبُ كالصَّمْغِ، قَبْلَ المَضْغِ، لِيأكُلَهُ أبو زَيْدٍ هَنِيّاً، قالَ: فَوَزَنَهُ ثُمَّ قَعَدَ وقَعَدْتُ، وجَرَّدَ وجَرَّدْتُ، حتَّى أُسْتَوْفَيْناهُ، ثُمَّ قُلتُ: يا أ با زَيْدٍ ما أحْوَجَنا إلى ماءٍ يُشَعْشِعُ بالثَّلجِ، لِيَقْمَعَ هذهِ الصَّارَّةَ، ويَفْثأ هذه اللُّقَمَ الحارَّةَ، ، إجْلِسْ يا أبا زَيْدٍ حتَّى نأتيكَ بِسقاءٍ، يأتيكَ بِشَرْبَةِ ماءٍ، ثُمَّ خَرَجْتُ وجَلَسْتُ بِحَيْثُ أراهُ ولا يَراني أنْظُرُ ما يَصْنَعُ، فَلَمَّا أبْطأتُ عليه قامَ أبن المحافظات إلى حِمارِهِ، فاعْتَلَقَ الشَّوّاءُ بإزرارِهِ، وقالَ: أيْنَ ثَمَنُ ما اكَلْتَ ؟ فَقالَ أبو زَيْدٍ: أكَلْتُهُ ضَيْفاً، فَلَكَمَهُ لَكْمَةً، وثَنَّى عليه بِلَطْمَةٍ، ثُمَّ قالَ الشَّوّاءُ:

هاكَ، ومَتى دَعَوْناكَ ؟ زِنْ يا أخا القِحَةِ عِشرينَ، لعن أبن المحافظات بغداد وباب شرقيها وعياريه ويقول: كَمْ قُلْتَ لِذاكَ القُرَيْدِ، أنا أبو عُبَيْدٍ، وهو يقول: أَنْتَ أبو زَيْدٍ[1].

هذه الطرفة المنقولة عن (النكوتي الحاج عباس الراوندي) هي نفسها نص المقامة البغدادية لبديع الزمان الهمذاني، مع بعض التغيير في العبارات التي حاولت تثبيتها باللون الغامق في نص الطرفة، حتى أن الزيدي قد أخطا في نص الطرفة وذكر أبن المحافظات بأسم (السوادي) كما موجود في النص الأصلي للمقامة، وذكره للمقامة يشي بالتجذر التاريخي للباب الشرقي وعراقته فهو قد مرّ بكل الأزمنة والتقى بكل الناس المارين ببغداد والساكنين فيها، نفهم من خلال ما سبق أن الروائي لم يعد مبدعا بسيطا، فقد غدا مثقفا يملك معلومات خارج مجاله الإبداعي، وذلك شيء ضروري بالقياس إلى حجم المسؤولية التي أوكلت له، فعليه معرفة المسرحية وطقوسها والشعر وقوانينه والملحمة وتاريخها والمقامة وتجليات زينتها وغير ذلك من الأنواع الأدبية الأخرى، فنحن إزاء متلقٍّ أنموذجي ومتيقظ لهذا الفن الإبداعي، يعي الخصوصية التي من أجلها يمكن أن يصل الكاتب إلى نص إبداعي مفتوح يصل الى مابعد الرواية في تيار ما بعد الحداثة، يبقى هذا النمط الكتابي الذي تبناه الزيدي نمطاً خاصاً به ويمثل أسلوبه المتفرد وبصمته الفنية مهما جنسنا وتحدّثنا عن تأثر هذا النمط الكتابي بحكايات الجاحظ وسخريته أو تأثره بأسلوب المقامات، مايهمنا هو تشكيلة فنية ذات منحى روائي يحتفل بذاكرة المكان ويحتفي به حدّ الانبهار.

انفتاح السرد في رواية (العالم ناقصاً واحد)

إن الحرب التي عانى مرارتها الشعب العراقي، وتجرع بشاعتها، وعاش أصناف عذاباتها أفرزت أصواتاً قصصية وروائية متميزة، جاء نتاجها الابداعي مشبعاً بهموم الحرب، وانعكاساتها على المستويات المختلفة، وإذا كانت الرواية العربية قد أولت اهتماماً كبيراً ومبكراً بتصوير الحرب وآثارها، ورصد التغيرات التي تحدثها على الصعيدين الاجتماعي والسياسي في أقطار الوطن العربي، التي عاشت ويلات

(1) الباب الشرقي، ص:53-55.

الاستعمار الاجنبي، فإن للرواية العراقية مذاقاً آخر يتمثل في تميزها الواضح الذي لا يقف عند نوعية الحرب، وإنما يمكن تتبع ملامحه على مستوى البنى المضمونية، والهياكل الفنية.

فالحرب في العراق منحت الكتاب الروائيين مادة غنية نسجوا منها فضاءاتهم السردية، واقاموا من مكوناتها صوتاً للرواية العربية، بدا واضحاً في رسمها لتيار له علاماته المميزة، يمكن تسميته بتيار رواية الحرب.

ورواية ((العالم ناقصاً واحد)) للكاتبة القصصية ميسلون هادي واحدة من تلك الروايات التي نسجت فضاءها السردي من عالم ((عاصفة الصحراء))، يقوم السرد في هذه الرواية التي صدرت عن دار الشؤون الثقافية ببغداد سنة 1996 على تتبع حياة رجل وامرأة بلغا من الكبر عتياً، فقدا ابنهما الذي استشهد في الحرب بعد أن سقطت طائرته وأسر صاحبه.

وقارئ رواية ميسلون هادي يرتجف أمام هول الكارثة التي حلت بالأبوين، ليخرج متيقناً أن الإنسان الذي ينجو من القتل في الحرب لا يسلم من التشتت والضياع، والمأساة والتمزق إذ يهتز كيانه ويعيش دماراً داخلياً اشد قسوة من الموت، فالرواية فنياً ترسم ماساة الحياة في زمن الحرب رسماً فنياً محكماً يجعلها نصاً يستكتب القارئ، فتدفعه إلى الكتابة الرغبة في إعادة إنتاجه لفك شفرته وإبراز دلالاته.

ينفتح السرد في الرواية بخبر الاستشهاد لتتحول حياة الأب والأم إلى جحيم ينطفئ فيه الفرح، ويخيم عليه الموت بظلاله المقيته. ففي جنازة شهيد واحد يصبح المأتم جماعياً، ويرتفع اللحن الجنائزي نادباً كل الشهداء في لحظة واحدة بملابس مشقوقة وآخر بشعر منكوش، وثالثة بصوت متفجع، وصرخت كل النسوة اللاطمات بأسماء أولادهن، وكل الأولاد شهداء.. وكلهم بعيدون.. وكلهم سيحضرون الآن في هذا العرس المأتم (ص15). هكذا يتحول الموت إلى موت جماعي، ففي كل بيت شهيد، وعلى كل بيت راية سوداء تعلن زيارة الموت لأهله، وفي كل جنازة يستمر الإعلان عنه، إذ سرعان ما تنبق سيدة تندب كل المفقودين بغنائها الباكي في إيقاع يؤجج الحزن ويزيد القلوب

تفجعاً، ويحول الحياة إلى رثاء قاتل يصبح الانسان فيها رقماً ينتظر دوره ليحل ضيفاً وحيداً في الخلاء الموحش.

وإذا كانت فظاعة الموت يزيحها اجتماع الناس ويخفف وقعها حضور الأهل والأصدقاء، فأن الفاجعة الحقيقية للأبوين تبدأ بعد رحيل المعزين لتصبح الذكريات متاهة يضيعان في دروبها، لقد استشهد الابن ودفنت جثته، لكنه ظل حياً في تصرفاتهما، فـ ((كل شي في البيت يشيء بأثار حياة (علي) لا بآثار موته)) (ص27). وهكذا لم يكن الاقرار بموته أمراً هيناً، لأن ذلك يجعل الابوين أكثر اقتراباً من الموت ذاته، ومن ثم فإن في رفض استشهاده وعدم تصديقه حياة ونفياً للموت لأن الاعتراف يعني القبول باغتيال احلامهما، تلك الاحلام التي طالما راودتهما مع كل لحظة من حياة الابن التي تشكل امتداداً حقيقياً لوجودهما في واقع انغرس في وجدان اهله تبادل طبيعة الحياة وادوارها في الأسرة بين الابن ووالديه. غير أن استمرار حياة ((علي)) بعد استشهاده. كما تقدمه الرواية- هو استمرار مخيف أكثر من الموت نفسه. وهو ما يمكن ملاحظته في سلوك الأم والأب، والتغيرات التي لحقت مسار وعيهما على مدى السرد، والاحداث التي ينتقيها السارد.

فالأم ظلت تختزن في ذاكرتها صوراً مفعمة وزاخرة، واحداثاً يمكن اعادتها في كل لحظة، لقد دابت على اخراج ملابس ابنها من الخزانة كل يوم جمعة، فتغسلها وتكويها وتعلقها مرة أخرى في الخزانة. وحبيبة ابنها ظلت تهاتف باستمرار. وهي لا تروم ابعاد أي ظل من ظلال حياة ابنها، فالنسيان هو الموت، وما دامت تذكره فأنها تجعله حياً، وحاضراً في حياتها اليومية، كل ذلك جعلها تتوهم أنها رأت ابنها يطرق الباب بعد الاربعين مباشرة، ثم يمضي مسرعاً ليحتويه الشارع، وتحلم به يطلب لحماً مشوياً وعصير برتقال.

أما الأب فأصبح بعد شهر من دفن الشهيد يدخل في نوبات ذهول طويلة ينفصل فيها عن العالم المحيط به انفصالاً تاماً، وتجعله أكثر ذعراً وحزناً وغربة، وهذه النوبات مأتاها فكرة سوداء ظلت تلاحقه منذ الحادث وعبثاً يحاول الهروب منها، لقد أنزرعت بذرة الشك في نفسه، ودخل روعه هاجس أن تكون الجثة التي دفنها ليست جثة ابنه، وأنما هي

جثة الطيار الآخر، إذ لم يكن في الملابس العسكرية للجثة أي شيء يستدل منه على ابنه (علي) وحتى الاشياء التي وجدوها في السترة لم يكن أحد قادراً على أن يجزم جزماً مطلقاً فيما إذا كانت.. تعود إلى الطيار الذي استشهد وليس إلى الطيار الآخر الذي أسر (71). هكذا ظلت بذرة الشك تعذبه والفكرة تكبر حتى اصبحت تلالا تجثم على صدره وتؤرقه، لقد كان يحاول وحده اقتفاء أثر عطر يتضوع بعد أن رحل صاحبه.

وظل فعل السرد يقوم على المراودة بين الأمل والخيبة، بين الحياة والموت، وما يعكسه كل ذلك من تلوينات نفسية في شخوص الرواية، ليبلغ التأزم الدرامي أوج قمته في بوح الأب للأم بما يخامره، وهي التي لم تكن بحاجة لما يزيد أوهامها اتساعاً، ونارها اشتعالاً.

وإذا كان الأب قد قرر زيارة أهل الطيار الآخر الذي اشيع بأنه أسر في محاولة البحث عن الحقيقة، فأنه آثر الصمت، ولم يجد سبيلاً لتقويض الأمل الذي تعيش عليه أسرة الطيار باقي أيامها. كل ذلك جعل الأب يتراجع لتستوي لديه حياة ابنه في الأسر أو موته فتبادل المصائر لم يعد يعني له شيئاً، خاصة ان المفقود مجهول المكان وقد اخترع له أهله مصيراً وهمياً وتعلقوا به (ص59). فالأسر مصير أكثر جهامة وغموضاً وظلاماً. لقد ضاع الاثنان في المجهول إلى الأبد، وتساوى الجميع في الموت مساواة لها دلالة رمزية تكثفها رؤية الأب لصورة الطيار الأسير، إذ هتف باسم ابنه وهو ينظر إليها متوهماً أنها صورته وإذا كان قد قرر أن يطوي الموضوع بأكملة مرة أخيرة وإلى الأبد (ص63)، فإن الفكرة لا تلبث أن تعاود الأب مرة أخرى لتزلزل كيانه، وتزرع الأمل في نفسه من جديد.

وينتهي السرد، ويظل افقه مفتوحاً قابلاً لعشرات القراءات التي يمكن أن تختلف اختلافاً بيناً إيماناً بأن القراءة مستويات تخضع بدورها لمستوى القراء. فشك الأب لم يقطعه اليقين، وإنما بقي الأمل يراوده في أن ابنه ما زال حياً، من خلال المعاناة التي تحولت إلى كابوس أرقه وأثقل عاتقه.

وإذا كان كل ما سبق يمثل القضية المحورية التي يقوم عليها السرد في رواية ميسلون هادي، فإن السرد لا يتقيد تقيداً صارماً بتتبعها فحسب، إذ لا يلبث بين الفينة والأخرى

أن ينفتح على اشارات ثانوية تمتلك أهمية دلالية واضحة في تجسيد رؤية النص من خلال المعاني التي تتكثف في ابعادها، فضلاً عن كونها تحمل قيمة فنية في سعيها الجاد إلى اضفاء الطابع الواقع على المتخيل السردي. من ذلك مثلاً الإشارة إلى ملجأ العامرية وكيف تحول فيه الناس إلى لحم ذائب محترق ليلة قصفه، أو الإشارة إلى مدة الغارات المتواصلة التي استمرت ثلاثة واربعين يوماً، أو الحديث عن غلاء الاسعار زمن الحرب وتذكر الأب لدهاليز الاهرامات.

ولا شك في أن انفتاح السرد على كل هذه الاشارات السردية تخضع خضوعاً تاماً لعلاقة التتابع السببية التي بدت مخيمة على مسار السرد وإنما يمنحها تداخلاً طريفاً يغني السرد والدلالة التي ينهض بها. فالإشارة إلى ملجأ العامرية لا تقف عند القيمة التاريخية أو الفنية التي تحملها، وإنما تتجاوزها لتقدم دليلاً واضحاً على بشاعة الحرب، وكيف تتحول أكثر الاماكن أماناً ودفعاً للأجل قبراً للشهداء. وهي إشارة تمتلك تبريراً فنياً ينسجم مع السرد من خلال انغماسها الكلي في فضاء الحرب، الفضاء الذي يجعل الانسان يبكي من الحزن مرة، ومن القهر مرة أخرى، وهو الفضاء الذي بلور وعي الشخصيات وحكم تصرفاتها في السرد، شخصيات تكثف فيها المأساة إلى الحد الذي يحولها إلى نماذج فنية نقرأ سماتها في وجوه الآف الناس زمن الحرب.

والملاحظ أن علاقات الحضور في النص السردي تفرض علاقات الغياب التي توحي بها الرواية، وتسكت عن الخوض في تفصيلها. والمسكوت عنه في النص يتظافر بدوره مع علاقات الحضور في بناء الرؤية التي يجسدها السرد ويساهم في تشكيلها. وهو ما يمكن ملاحظته في انعدام الاشارة إلى اسباب الحرب، أو جدوى الاستشهاد، غير أن الانغماس في البحث عن الأمل المفقود، وتشتت الأب بين الخيبة ومعاودة الأمل، تجعل اللاموقف من اسباب الحرب موقفاً في حد ذاته يتمثل في ادانتها واستهجانها من خلال حالة الضياع التي حلت بالابوين عقب فقدانهما للأبن. وهي أدانة يتفاعل المكان الذي تتخذه الرواية مسرحاً لاحداثها في تصعيد ابعادها، وبيان اشكالها. إذ يبدو مشاركاً الشخصيات حزنها فتنعكس عليه رؤيتها. ويبدو مصوراً من خلالها، وبذلك يفارق خرسه ووحشته ليتبض بالحياة ولو كان نبضاً حزيناً، مضيفاً صوتاً جديداً لايقاع الحزن

والبكاء الذي لا يملك الانسان له حيلة بازاء فعل التلاشي والضياع حين يغتال من نحب أو نعرف.

وإذا كان المؤطر الرئيس للسرد في رواية ميسلون هادي هو ضمير الغائب الذي يمنح السارد امكانية هائلة في تحريك الشخصيات وتقديم الاحداث بحرية غير مشروطة، فإن ذلك لم يحل دون الولوج إلى العوالم الداخلية لشخصيات الرواية وهو ولوج قد تحقق باستخدام تقنيات سردية مختلفة مثل الحوار الخارجي والباطني.

أرض من عسل بين الأسطرة والواقع

قراءتي لمجموعة (أرض من عسل)، لهيثم بهنام بردى تجلت في رسم ملامح تلك الأرض المعسولة ألماً ووجعاً وحرماناً. لكن أي أرضٍ أرادها هيثم بهنام في هذه المجموعة المتميزة ؟!

لقد أبدع الكاتب في التعبير عن الواقع وتجسيد همومه بعد الارتكاز على صيغٍ فنية أعادت تشكيله بصورٍ مبنية على التقاطع بين الحلم والحقيقة.

على الرغم من أن القصص التي كتبت في هذه المجموعة تباينت في زمن ولادتها غير أنها عبرت عن رؤية متوحدة في مسار التقدم السردي للقاص.

وستتناول المسار الإبداعي الذي شكل طابعاً لافتاً في مجموعة (أرض من عسل) ذلك الطابع المتأرجح بين الواقع والمتخيل والسؤال هنا.. هل تنفصل الأسطرة عن الواقع ؟!!

الأسطرة.. هي من الواقع لأنها ترفعه لدائرة اللامألوف فهي تبحث عن الشيء المجهول وغير الملحوظ في الشيء الواقعي الملحوظ. وعندما يضفي الكاتب الخيال على عناصر عمله السردي لا يعتمد إلى بث الوهم واللامعقول وإنما من أجل استلهام القوة الكامنة في جوهر الشيء الواقعي، وبذلك تكون الأسطرة إعادة خلق للموروث الحكائي أو الأسطوري أو الديني..

فأولى قصص المجموعة جاءت تحت عنوان ((حكاية) وظف فيها الكاتب السرد المركب أو المزدوج بصوت (الراوي العليم) الذي تسيد الحكايات الثلاث ونقل لنا انطباعات الشخصيات وسير الأحداث بعرض تصويري شعري.

يضم المتن الحكائي للقصة حكاية (وصال) الزوجة المخلصة لزوجها المعتقل، فيصور الكاتب ما تقاسيه من وحدة وألم وأمل الانتظار في الوقت نفسه، انتظار عبد الكريم زوجها ووعد مولودها الذي لم يصل بعد.

حيث يتبادر للذهن القارئ، إن الحكاية حكايتها خاصة بعد أن تبتدئ القصة بتسليط السارد كامرته الوصفية على (الهر الأليف) الذي يؤنس وحدة وصال، وفنياً يعد مطلباً ومحفزاً يحرك مسار السرد ويتجه به لسبر أغوار تداعيات الشخصية الانفعالية وخلجاتها النفسية حيث تعقد الشخصية حواراً ديناميأ معه يبسط خيوط الحكاية ويستوضحها شيئاً فشيئاً بلغةٍ يفوح منها عطر انثوي.

فقد كان (للهر الصغير) دور كبير في إيصال شعور الشخصية الحقيقي، لم يعمد الكاتب إلى تقنية استنطاق الحيوان ولكن جاء الراوي مفسراً وناقلاً لحركات ذلك الحيوان في نظراته وسكنتاته كما لو كانت انعكاساً أو مرآة لصورة وصال الداخلية.

فعندما تقول: "الحظ لون الدهشة والفرح في عينيه وهو ينظر ببلاهة إلى بطني المتفخة وتقول إنه أسمى قريباً.. قريباً جداً، ينظر إلي بفرح"[1]. وهذا هو شعور الأم وهي تقف أمام المرآة تلمح التغيير في شكلها تنبهر ثم تبتسم.

وفي موضع آخر نلحظ (تململ الهر) وحركاته المضطربة داخل الغرفة تعكس ما تشعر به الشخصية فتراه ضجراً خائفاً خجلاناً، فيسجل الكاتب هنا عبوراً سردياً أحكم نقلاته وهو يفتتح الحكاية الثانية من الموروث الثقافي أو الحكائي لتشكل حكاية ((بنت الفلاح والبلبل)) بنية حكائية تتجادل مع الواقع والمتخيل فيتقلص الواقعي فيها في مورد ثم يتقلص المتخيل في مورد آخر.

منح هذا التداخل النصي إثراءً للمتن الحكائي وجعل القارئ مشاركاً ومساهماً في إعادة هدم وتشكيل البنى السابقة والحاضرة وهذا ما أسمته (جوليا كرستيفا) بالوظيفة

---

(1) قصة حكاية من مجموعة أرض من عسل، ص19.

التناصية التي تتجسد في كل مستويات بنية النص وتمتد على طول مساراته مالحة له معطياته التاريخية والاجتماعية [1].

تدور الحكاية الشعبية على لسان الجدة يستعيدها الراوي في ذهن الشخصية فتشكل فضاءً خيالياً يقترب من الواقع في مواضع معينة عندما يتزوج بدر البدور وعندما يختفي زوجها وتخاطر في البحث عنه يتجلى ذلك الخيال في حلم تراه الشخصية (وصال) فتندمج اللغة والتعابير لتشكل احداثاً متشابهة وكأن الكاتب قد امسك بخطين من خيوط سرد الحكاية ويأتي ليستل خيط الحكاية الثالثة التي أحكم وضعها في مكانها المناسب على الرغم من سير أحداث الحكايتين إلا أن القارئ ما زال ممسكاً بخيطي الحكايتين ويأتي للبحث عن حكاية عبد الكريم (الزوج) التي تتأرجح أيضاً بين الواقع والخيال، فيدرج الكاتب حكاية اعتقاله وما كان يناسبه من ظلمات التعذيب والأسى والجور ومن شدة التعب الذي تعانيه الشخصية ينتقل الراوي إلى حلم يستعيد طفولة عبد الكريم مع (وصال) في حقول الكروم وبساتين الليمون تحت أشعة الشمس المستديرة فوق أغصان الأشجار يمارسون طقوسهم الطفولية في لعبتهم اليومية (الشرطي والحرامية) ويستيقظ على صدى صوت وصال: "بريء بريء" بهذا التصوير والتشكيل الحكائي تمتزج الخيوط الثلاثة لتصل إلى عتبة النهاية بدينامية بديعة تخطف أنفاس القارئ وهو يحاول العودة إلى زمن الحكايات الثلاث وربطها مع بعض وبذلك يتصل الواقع الحقيقي مع الواقع المتمثل لأن الواقع المتمثل أو المحكي أو المكتوب هو صورة جزئية من الواقع وهذا ما أسمته سوزان لوهافر ((بطية الواقع)) حيث يلتوي الواقع على نفسه لزمن مساوٍ لزمن القراءة وبعد فراغه يعود إلى النقطة التي بدأ منها [2].

وبذلك استطاع الكاتب من خلال هذا التوظيف إضاءة الأحداث الواقعية وصياغتها خيالياً بمستوى عالٍ من الاداء الحكائي والفني.

---

(1) ينظر: الحكاية الشعبية وسطوة المفاهيم النقدية، معجب العدواني، الجمهورية.

(2) الاعتراف في القصة القصيرة، سوزان لوهافر، ت محمد نجيب لفتة، ص65- 69.

وفي قصة (الرسالة) تدور الأحداث حول شخصيتين هما (عامر أحمد) صاحب محل الأقمشة و(ليث عبد الوهاب) الرجل المعتوه، تبنى أحداث القصة على أزمة نفسية يشترك فيها الأثنان لأنها في الواقع هي أزمة وطن فتلمس تأرجح أدوار الشخصيتين في الظهور على مسار السرد.

مال الكاتب هنا إلى اسطرة الشخصية (شخصية ليث) من خلال اضفاء نوع من الغموض والغرابة على صفاته وأفعاله وصمته، حيث يصفه الراوي على لسان الشخصية الأخرى شخصية (عامر) بإعجاب وتساؤل وحيرة يقول:

له وجه مدور ابيض وشعر أسود تقتحمه شعيرات بيضاء وعينان صقريتان سوداوان لكن أطفال الحي ينعتوه (مخّبل مخّبل) ويقول عنه أنت لغز ياليث... يأتي ليجمع قطع القماش من محله وله ابتسامة غامضة... يحب الأطفال يفرح بهم ويصاب بالوجوم وتدمع عينه كلما شاهدهم.

أما أفعاله فيقول عنه عامر: منذ عرفته وهو يضع الدمى متعددة الأشكال لصبايا شوهاء لها، مأواه كان عبارة عن أخشاب طويلة مسقفة فوق حفرة مفروشة بحصيرة ومشمع أهيل فوقه التراب بيته كان أشبه بقبر.

وبذلك استطاع الكاتب أن يخرق واقع الشخصية بالابتعاد عن القوانين التقليدية، فجاءت الشخصية محملة بمعانٍ متنوعة كالغموض والإثارة والندرة، ساعدت تقنية الحكي الرسائلي في فك شفرات هذا الغموض وقادت القارئ إلى حلحلة اشكالية هذا الواقع الغامض فكانت أزمته الهروب من الواقع المرير الذي استأصل ضحكات الأطفال لكل ما في الرصاص من قسوة.

فبناء الشخصية على هذا الشكل أوصل مفهوماً للقارئ بأن هناك اشكالية محبوكة داخل النص جاء بها الكاتب من أجل اختراق الواقع واعتصار إمكاناته المتخفية وهو بهذا صرح عن مضامين مسكوت عنها سياسياً واجتماعياً ترفض فكرة الحرب والقتل الجسدي والنفسي.

نأتي الآن إلى قصة (النبض الأبدي) حيث تبدأ بمقدمة وصفية تصويرية يصور فيها الكاتب قرية شمالية جميلة تنبض بالحياة والأمل والجمال تطالها سطوة القنابل والدخان

والرصاص، يهجرها أهلها بحثاً عن الطمأنينة والسلام يظنون أن هناك نبضاً أبدياً لكن هذا ما لا يراه جبل القرية.

ويجب الإشارة أن الأعمال التي تتناول الريف أو القرية تكون أكثر نضجاً من الناحية الفنية لأن الحياة فيها تحمل معنى التناقض الذي يجسد الصراع [1] بطريقة معلنة وواضحة للغاية.

والصراع يكمن في تحول ألفة هذا المكان إلى عدائية حيث تشعر الشخصية بالاضطهاد نتيجة الاغتراب الذاتي، وأزمة الحكاية تتجسد في شموخ الجبل والشجرة أمام هذه البيئة المفترضة التي انعكس تجلياتها على أحد شخصيات القصة أو الوحيدة وهي الراعي.

فهل هي قصة القرية ورمزها الجبل أم قصة الراعي المأزوم وعن ألفته وحياته الجميلة ؟!!

يعالج الكاتب واقع هذه القصة بفنية عالية وهو يجمع بين الرمز والأنسنة والموروث الديني ومن تمثيل هذا الواقع خيالياً للوصول إلى ثيمة النص الأساسية وهي الخلود.

شكل الجبل صورة رمزية تعبر عن الارادة والثبات حيث استطاع الكاتب أن يؤنسنه وهو يعكس انطباعه الحزين بسبب هجرة أهل القرية وهذا ما استوضحه كلام الراوي على لسان الجبل فدار الحوار بين الشخصية والجبل. "افترت شفتاه عن ابتسامة رضا حين عابث الراعي بملابسه المميزة... فقال أنا أعرف أن الراعي لا يتخلى عن قطيعه..."[2].

ونجد أيضاً استحضاراً لقصة نبينا آدم عليه السلام وكيف كانت التفاحة الحمراء هي سبب عدم خلوده في الجنة حيث وظف هذا الموروث بطريقة خيالية أبعدت الأحداث عن صفتها الواقعية البحتة لتلامس المشاعر الإنسانية وأزماتها وتمثلها... فالشخصية هنا

---

(1) الريف في الرواية العربية، د. محمد حسن عبد الله، ص54.

(2) قصة النبض الأبدي، ص58.

تستحضر صورة الأم الحنون التي تحتضن أبناءها بدفء وحنان وكان يرى هذه الصورة في قلب الشجرة وهي تقول له:-

- لا تخف...
- تعال يا فلذة كبدي
- قالت له الشجرة بحرارة: هلم يا بني توحد بي [1].

هذا التوحد الذي خلقه الكاتب يحمل مضامين مرمزة أهمها أن الموت هو الخلود، وأن شكل هذا الموت معزوفة ناعمة كنه (نغم الخلود) لم يستطع أن يخرس صوت الانفجار والصعق والبرق والدخان.

وعلى هذا مثل الكاتب واقع القرية الجميلة باعثاً فيها أسطورة خلود جديدة لأنه اهتم بتقديم إنسانها بعقلهِ وقلبهِ وفطرته يجد فيها الخلاص والنجاة.

أما قصة (عروة بن الورد وما جرى له في احشاء الغولة) تمثل حكاية التلاعب الزمني حيث يصور الكاتب أزمنة ثلاثة زمن مستدعى من العصر القديم وزمن الكتابة ثم الزمن الذي تختم به القصة ويدل على تقادم عدد من السنين بإشارة. "هامش صغير في جريدة يومية صدرت في 16/ شباط/ 2584".

جرت أحداث القصة بدينامية متصاعدة ضمها الحيز المكاني المبتذل والذي كان يتسيده شخصية عروة عندما تستدعي في زمن القحط وفي هذا التداعي رمزية عالية لنبل فارس المتصعلكين كان المقصود من ورائها المسؤول عن الرعية الغائب فعلاً ومعنىً. ثم يستقل مكاناً آخر وهو المدينة يتحدث فيها مع صبي يؤسس الحوار الذي دار بين الشخصيتين إلى التقابل الضدي بين زمن الشخصية وزمن عروة يصل فيه إلى محصلة أن الحرب قائمة على مركز البحوث والدراسات العربية، بغداد، العصور، وظف هذه الفكرة في نسق بديع يقول فيه: إنها نفس القصة المتكررة في كل الأزمنة.. فالدنيا عبارة عن طرفي حبل يمسك احدهما قابيل والآخر هابيل.." [2].

---

(1) قصة النبض الأبدي، ص62.

(2) قصة عروة بن الورد، ص 70.

ثم يدخل إلى احشاء غولة المدينة تتحول لغة السرد إلى لغة ساخرة تضمر رموز تحول الأفكار والمبادئ الإنسانية وأهمها مفهوم البطولة والفروسية لتسود ثقافة القتل والإبادة تحت حجة الحروب.

فهذه الأمكنة الثلاثة التي ضمت أحداثاً خيالياً مؤسطرة أعطت منظوراً تصويرياً لما كان يحدث استترت خلفه حركة زمنية نشأت من جرائها علاقة متداخلة بين الزمان والمكان، فشكلت صدقيتها ترابطاً إيقاعياً في وحدة العمل السردي.

فالامتدادات المكانية في الحيز غير المحدود جغرافياً تتداخل مع أزمنة متداخلة ترتد إلى الوراء وتعود إلى البداية فتضفي على المتن القصصي جماليات إضافية فيخلق هذا التداخل تمويهاً حديثاً [1].

أما قصة (أرض من عسل) التي حملت اسم المجموعة، فتُبنى القصة على افتراضات وتخمينات وصفية لشخصية القصة تثير تساؤل القارئ وحيرته فنجدها شخصية زرعت في واقع لا ينتمي إليه تعاني من الاغتراب الذاتي لكل تلك التحولات في مدينة السلام.. اللافت في القصة أسلوب الراوي فهو راوٍ عليم استخدم تقنية اللوحة السردية (العرض) وكأنه تعاضد بين التقنية وثيمة الشخصية المساندة (الرسّام) حيث يصف صور الواقع كأنه يرسمها بفرشة فنان أوصاف بديعة انزياحات جميلة بلغة شعرية مكثفة يستدعي الكاتب مواقف وأحداث مع شخصيات عُدت دفعات سردية لمسار الأحداث تخرج الشخصية فيها بشعور التهميش واللاجدوى... فيزرع الكاتب بؤراً تأويلية مضمرة تفتح مضامين مسكوت عنها منها رواية (الساعة الخامسة والعشرون) (لجورجيو) وكأنها اشارة للقارئ أن الشخصية تتأزم شأنها شأن بطل تلك الرواية، ثم يستلهم مضمون عشبة الأمل من ملحمة كلكامش لكن بعد أن يعيد أسطرتها وخلقها بفنية عالية فبعد أن عانت الشخصية من عدم الاكتراث واللاانتماء من حولها، استطاع الكاتب أن يؤله الشخصية ويجعلها غير محسوسة لا يسمعون كلامه ولا يحسون بأفعاله، فتراءت له صورة صديقه وتوحد فيها لأنه الوحيد الذي استوعب حالته فقال:

---

(1) تحليل الخطاب السردي، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجزائرية، 1959، ص208.

- لقد نبتت عشبة الأمل يا صاح. (سمع نبرة صاحبه ببحتها المميزة).
- القبور تبقى قبوراً [1].

بعدها يثري الكاتب مضمون النص بعد انفتاحه على انشودة طفولية تعزز الموقف القصصي أولاً وتزوده بالدعم والقوة لأنها تشكل مرويات توليدية انعكاسية لقيم اجتماعية ارادها النص. وبذلك أدت دورها الجمالي وأبعدت النص عن السطحية وخلقتْ جواً فنياً في معالجة نهاية القصة.

فترى الشخصية محسوسة ملموسة من أطفال المدرسة الذين استوقف عندهم وبدأ ينشد "العراق وطني فيه أبي وأمي فيه أختي وأخي" فكان فرحاً وأكمل.. العصفور يحب عشه الذي يعيش فيه....) تنتهي أحداث القصة بتجاوز الشخصية للواقع فيطبق إلى سماء أرض العسل.

وعلى هذا اتسمت نصوص هيثم بهنام بردى في مجموعة (أرض من عسل) بخاصية الاختراق والتأرجح بين الواقعي المألوف والخيالي الأسطوري، والكاتب بهذه الخاصية لم يبتعد عن المضامين الإنسانية بقدر ما أعطاها عمقاً أكثر من عمقها الظاهر.

فالمرجعيات الثقافية التي وظفها الكاتب (من حكاية شعبية وانشودة جماعية ونص متوسط) شابهت أهمية الشوائب التي تصبح المياه بفضلها أكثر هدوءاً حسب تعبير (تولستوي) فنحن لا نشعر بالبنية طالما هي لا تقارن بأخرى ولا تتعرض لصدع في نظامها، لأن هذين الأمرين هما وسيلتا تنشيط البنية الفنية وفيها سر حياة النص الأدبي [2].

ختاماً لمستْ القراءة من خلال متابعة نصوص القاص هيثم بهنام بردى بأن للكاتب مخيلة مبدعة تقف وراء النصوص نظمت صور الواقع المحسوس ووضعتها في تركيبات جديدة فالفنان الحق هو من يستند من جهة إلى العالم الواقعي ومن جهة أخرى يشكل معطيات الواقع وفق رؤية متمكنة تخلق له أسلوباً مميزاً فيرى متذوق الفن الواقعي

---

(1) قصة ارض من عسل، ص85.

(2) ينظر: الحوارية في القصيدة العربية، 1950- 1980، اطروحة دكتوراه لسهام حسن خضر، ص95.

من خلال أسلوبه ومن ثم يكون دافع الخلق دافعاً استيطيقياً جمالياً بعيداً عن المنفعة والاستدلال [1].

وتبقى أرض هذا الوطن أرض من عسل يندرج فيها نحل لا يستكين لأن مشكلة الإنسان قديماً وحاضراً هي نفسها صراعه مع الزمن الذي يفرق على نفس المضامين من حبٍ وموتٍ واقدارٍ وأسرار.

المتعاليات النصية في قصص (ضحكة الخاتون)

مع ظهور أساليب القص الحديثة، كما عكستها جماليات الحداثة، أصبح الجنوح نحو كل ما هو فني خالص واضحاً للعيان وبما لا يقبل الشك، وذلك عن طريق الاهتمام أساساً بالتقنيات والوسائل وسائر الأدوات الفنية والحرفية التي تسهم بشكلٍ مادي وفعّال في تشكيل النص[2]، بمعنى آخر، لم يعد يُكتفَى بالاهتمام بما يخص التجربة الإبداعية فحسب، بل تعدى ذلك إلى تأكيد العديد من التقنيات والظواهر الفنية التي تخدم موضوع النص الأدبي وتشكل جمالياته، بدءاً من العنوان وحتى نهاية النص الأدبي، فضلاً عن كل ما يحيط أو يتصل به من متعاليات نصية، أي محاولة إعادة التأكيد والاهتمام، مرة أخرى، بالعلاقة القائمة ما بين الشكل وجماليته وبين المادة الأدبية، ولكن من غير أن يؤثر ذلك سلباً على تراجع الموضوع والعناية به وبأصالته وقربه من العالم الواقعي للمبدع. فقد شهدت الدراسات النقدية الحديثة اهتماماً كبيراً بالعتبات'Seuils' وأولتها عناية فائقة بعدها بنى نصية كاملة تشترك وبنية نصية أصيلة تجاورها، تمتاح منها وتغدق عليها في آن معاً، وهذه العتبات هي: (العنوانات الرئيسة والفرعية، والشواهد الاستهلالية، والبدايات، والمقدمات والإهداءات، وأكثر الملخصات النصية أو النصوص الموازية التي لها وجود مادي ملحق بالنص أو بالكتاب ككل).

---

(1) ينظر: علم النفس في الفن والحياة، د. يوسف مراد، ص62.

(2) يُنظر: دلالة وجماليات الشكل في الرواية الحديثة، دراسة نقدية في معنى الشكل لرواية 'حكايات حارتنا'، عماد عبد المجيد، 5.

كان أول من ألقى الضوء على هذه العتبات، وقدّم لها تصوراً نقدياً متكاملاً وعدها جزءاً من المتعاليات النصية هو "جيرار جينيت"في كتابه "عتبات"عندما ضمَّ تحت هذا الاسم كل ما يجعل من النص أو الكتاب بنية نصية كبرى تقترح نفسها على القرّاء[1]، ثم جاء من بعده "هنري ميتران وشارل كريفل"، حتى ازداد الاهتمام بتلك العتبات وصار درسها يندمج ضمن سياق نظري وتحليلي عام يختص بكشف مالها من وظيفة في فهم خصوصية النص وتشخيصها، وتحديد مقاصده ودلالاته، فضلاً عن أن أي قراءة تأويلية للنصوص السردية لا يمكنها أن تتخلى، بأي حال من الأحوال، عن تلك العتبات، لأنها سوف تكون بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق الضرر الكبير بالنص وتشويه أبعاده ومراميه[2].

ولا بد-لأجل ذلك- من إلقاء الضوء على العنوان الرئيسي للمجموعة القصصية(ضحكة الخاتون)للقاصة رغد السهيل، وعلاقته بقصص المجموعة وعناوينها والجمل الاستهلالية المتصدرة لها، ذلك أن العنوان يعد نصاً موازياً، فضلاً عن موقعه في أعلى النص، تتجلى له أهمية كبيرة في قدرته على خلق ما تحته، إذ إنه أقدر مِن غيره على التسمية والتعيين وخلق الأجواء النصية والتناصية عبر السياق الداخلي والخارجي[3]، فهو بنية مهمة في النص السردي تُضيء المتن الأصل، بما تمنحه من إشارات ودلالات تعمل على توجيه القراءة[4]، وقد سُمي قديماً بـ(العِلوان)؛ لاعتلائه النص، وسماه"جاك دريدا" (الثريا) لإضاءته الطريق الذي ستسلكه القراءة، فضلاً عن قدرته على الإفصاح والإبانة لفحوى ما تحته[5].وهو على ذلك مجموعة علاقات لسانية تصور المُحتوى العام للنص وتعينه وتشير إليه[6]، ولشدة ارتباطه وتلاحمه بنصه لا يمكن عده بنية مستقلة تمام

---

(1) يُنظر:عتبات، عبد الحق بلعباد، 44.

(2) يُنظر:لماذا النص الموازي ؟(مقال)، جميل حمداوي، الكرمل، 218، 224.

(3) يُنظر:السيميوطيقا والعنونة، 99.

(4) يُنظر:فاعلية الشكل، 155.

(5) يُنظر:ثريا النص، 10.

(6) يُنظر:السيميوطيقا والعنونة، 106.

الاستقلال، بل هو بنية افتقار تغتني بما يتصلُ بهـا، وتؤلـف معهـا وحـدة متكاملـة علـى المستوى الدلالي[1]، بحيث تكون الخيط الأول، أو المفتاح الأساس الذي يتسلح به المحلل للولوج إلى أغـوار الـنص العميقـة واسـتنطاقها وتأويلـها عـبر اسـتكناه بنياتهـا الدلاليـة والرمزية بغية إضاءة ما أشكل من النص أو غَمُضَ، فهو أولى العتبات التي يطؤها المتلقـي للتأمل والاستنطاق[2]، فضلاً عمّا يتسم به من سماتٍ تكسبُهُ قدرة عالية وطواعية كـبيرة على تعيين طبيعة النص وتحديد نوع القراءة المناسبة له.وهذه الأهمية التي يؤديها العنـوان تشير إلى مقصديته ونوايا مبدعه وغاياته الأيديولوجية فيه، إذ لا يمكن الـذهاب، أو مجـرد الظن، بأن اختيار العنوان من قبل صانعه واقع تحت تأثير الإلهام، لأن الإلهام، في الحقيقة، لا يُشكل سوى (20٪)، في حين يُشكل المجهود(80٪)[3]، وقد أكد حقيقـة هـذه النتيجـة استنطاق العديد من الكتاب والأدباء[4]، لـذلك يؤكـدْرولان بـارت ' البعـد الاجتمـاعي والأخلاقي والأيديولوجي للعنوان[5]، وأثر تلك الأبعاد في عملية الخلق لـه، فقـد يـدل العنوان على الوضع الاجتماعي والثقافي لصاحبه، من خلال إيماءاته التي تـصور مقـدار امتثاله أو تمرده للقواعد والتنميطات، وأسلوبه في الحياة ورؤيته لها، فالعنوان المختار قـد تغلغل في روح كاتبه أو خالقه، ونهل من طبيعة معانيه الخصوصية ومـشاعره وأحاسيـسه وتجربته حتى كان صدى أفكاره ورؤاه. فالعنوانات ((رسائل مسكوكة مـضمّنة بعلامـات دالة مشبعة برؤية للعالم يغلب عليها الطابع الإيحائي))[6].

العنوان الرئيس في قصة ضحكة الخاتون:

في عالم تسوده النظم الذكورية، وتُقصى فيه النشاطات النسوية لدرجة كبيرة، يكون من الطبيعي أن تتمثل تلـك الأمـور، أو يكـون لهـا صـدىً في نتـاج المرأة الإبـداعي فـ

(1) يُنظر:ثريا النص، 9.
(2) يُنظر:السيميوطيقيا والعنونة، 96، 97.
(3) يُنظر:آليات الكتابة السردية، امبرتو إيكو، 25، 26.
(4) يُنظر:ثريا النص، 35 – 43.
(5) ينُظر:السيميوطيقا والعنونة، 99.
(6) يُنظر: السيميوطيقا والعنونة، 100.

(ضحكة الخاتون) هي المجموعة القصصية الأولى لـرغد السهيل، حاولت فيها الكاتبة التعبير عن مباهج الذات الأنثوية معلنةً حضورها المتماهي بالراهن الثقافي والاجتماعي والسياسي، خالقة بذلك خصوصية ذات طبيعة نسوية ناهلة من حقيقة تجربتها الحرة، ومنبثقة من صميم ومعاناة المرأة العراقية وشعورها وإحساسها وإيديولوجيتها ورؤاها.

عندما كان العنوان الرئيس هو المَلمَح الأول لذلك الإبداع والمشير إليه، أدى إلى أن يقع على عاتقه عبء كبير إلى جانب تلك الوظائف المعروفة عن العنوان بشكل عام، إذ لم تكن للعناوين الرئيسة للمجاميع القصصية للقاصات العراقيات تلك الوظيفة التعيينية والإغرائية الجاذبة للقارئ فحسب، بل امتازت بميزات أعطتها خصوصيتها وتفردها واتسامها بمسحة أنثوية وأخرى نسوية قادرة على الإفصاح عن فيوضات نصوصهن القصصية في علاقة العام بالخاص والكل بالجزء من أجل خلق عالم خيالي يمتاح من معاناة القاصة ورؤاها ونظرتها إلى الوجود.فلم يكن العنوان الرئيس مجرد اختيار اعتباطي لأحدى قصص المجموعة، بل كان له هيمنته على جميع النصوص التي تقع في ثناياه، وإغداقه سيلاً من الدلالات عليها، فتتشكل بذلك صلة وطيدة وتأثر وتأثير متبادل بين العنوان الرئيس والعنوانات الفرعية.إذ لم تشأ القاصة اختيار أحد عناوين قصصها ليتقدم مجموعتها الموسومة بـ(ضحكة الخاتون)، كما هو السائد عند أكثر المجاميع القصصية، بل قادتها حواسها ووعيها إلى انتخاب عنوان كشف عن مهيمنة طاغية على كل قصص المجموعة، وكان له أهمية كبيرة في توجيه قراءة النصوص نحو وجهة خاصة ألقت الضوء على السخرية والاستهزاء بالسائد والمألوف والراهن السياسي والاجتماعي والثقافي، فما هذه الضحكة التي تطلقها الخاتون إلا ضحكة استهزاء، أو حتى تهكم، بل هو نقد صريح وواضح لأنظمة المجتمع الذكوري الذي اختلت موازينه، كما تعرضه قصص المجموعة.

ففي قصة (كفن اسود) تتراءى امرأة مرثية قد كُفِّنت بعد موتها ووريت التراب، لاسيما والقصة مصدرة بالاستهلال: ((احن إلى الكأس التي شربتْ بها وأهوى لمثواها التراب وما ضمّا)).

غير أن الإشارات السيميائية المبثوثة في النص تكشف عن ماهية هذه المرأة، ونوع كفنها الذي كان سبب موتها الحقيقي، من هذه الإشارات: ((نمل أسود....، نمل لا يتعب...، شيء يدفن أشعر به...، هذا ليس وطننا –نحن غرباء– نحن عراقيون...، التجربة النضال والكفاح المسلح لا يخص الرجال وحدهم إنه هنا في قلب امرأة استوطنت الكتب...)). وغيرها من الإشارات التي تحيل إلى بغداد الخراب والبؤس والقتل المجاني ذهب الزمان وضوعه العطر، بغداد العراق الجريح الذي صار أهله مثل ((أطياف متحركة...، يبدون مرهقين...)) بسبب ذلك النمل الأسود القادم من بعيد الذي أحال البلاد إلى خراب، فصار أهله بلا حياة((تذبل الأشجار واقفة، وتتفتق الثمر بألم وجمال وثقة...، لم يعد لسواحل البحر حماة، استبيحت الأوطان، نهبت كل السفن، أقبل الاحتلال بشتى الألوان))[1]. ولكن ما كان من هذه الخاتون إلا أن تراها في بداية القصة تضحك، وفي نهايتها تبتسم، لاختلال الموازين.

أمّا قصة (نجوم على الجدار) فتتجلى فيها شخصية محورية لامرأة أتعبتها الحياة وتجاربها مع الرجال، ومرة أخرى يأتي الاستهلال الذي يتصدر القصة:- ((هذه المخلوقة المحدودة والمحاصرة التي لا تستطيع أن تفعل ما تريد، الفراشة التي لعينيها ألف سطح، ذات الأجنحة الرقيقة الناعمة ومصاعب وأحاسيس وإحزان لا تحصى... امرأة)) ليغدق على الشخصية، وعلى القصة ككل نعومة هذه المرأة ورقتها وأحاسيسها الجياشة كي يصطبغ المتن الحكائي بهذه الصبغة، فتشعر بأنها قصة امرأة مأزومة.

يعمل الاستهلال عمل حلقة وصل بين الإشارات السيميائية للعنوان وبين إشارات البداية التي تتحدد في الأسطر الثلاثة الأولى: ((تتساقط في الخريف أوراق الأشجار، بعضها أخضر، أصفر أو أحمر.النجوم تتساقط في مواسمها على الجدار، بعضها صغير، بعضها كبير، بعضها لا يرى، وفي لحظة واحدة عمر بأكمله يتساقط فيتوقف)) [2].

---

(1) ضحكة الخاتون، 100–101.

(2) م. ن، 117.

العنوان يكاد يكون غائماً بعض الشيء، يثير نوعاً من التوتر لدى القارئ بغية سبر غوره وكشف مكنوناته، واستعلام خوافيه، تزول تلك الغيمة بعض الشيء عند قراءة الاستهلال لأول مرة، ولكن عند قراءة عتبة النص تتكشف الأمور أكثر، فأوراق الأشجار تتساقط، والنجوم من على الجدار أيضا تتساقط، ولكن هذه الأوراق بعضها لا يزال أخضر اللون؛أي لا تزال الحياة فيه قد أسقط عنوة وبقصدية، في حين بعضه الآخر أصفر، بل حتى الأحمر.امّا النجوم فمتباينة الحجم أيضاً، بعضها كبير، وبعضها صغير، وبعضها لا يُرى.هذه النجوم والأوراق هي في حد ذاتها إشارات إلى أولئك الرجال الذين برزوا في حياتها فخلفوا احزاناً، وتركوا جروحاً لم تندمل، هذه الجروح بعضها كبير لا يمكن ستره عن العيون، خلفت أوراقاً حمر لا تزال دامية، بينما كان لبعضها من الصغر أن لا يُرى، وهكذا هو عمرها إلى أن تشعر في لحظة أن عمراً بأكمله يتساقط.عندما تنتهي من قراءة القصة لا بد من أن تشعر بضحكة الخاتون تصدح في سماء العمر في سخرية فاضحة، لاسيما وأنت ترى بأنها- مرة أخرى- أمام رجل لا يبالي بمواسم التساقط [1].

هذه القصة ألقت الضوء على معاناة امرأة شكلت لها تلك المعاناة والأحزان لوناً من ألوان الإهانة والإذلال، ولا تتجلى قيمة تلك القصة بتعريتها للفقر الروحي الذي لحق بالرجال الذين دخلوا حياتها فأحالوها إلى أحزان، حتى صارت المرأة أولى ضحايا هذه اللعبة فحسب، بل بتأكيدها، على نحو غير مباشر، أن ذلك الفقر جزء من دمار قيمي يفتك بالواقع كله.

بذلك تتضح الصلة والعلاقة بين العنوان والنصوص المكتوبة تحته بما يبرز السمة أو الثيمة السائدة والطاغية على المجموعة ككل، وبما يمكّن من فتح نافذة جديدة للتأويل وتشظي الدلالات، وإغناء أفق التوقعات لدى القارئ، وذلك كونه شكل متعالية نصية ومكونة مهمة باعثة على التأمل والتدبر في رسم مسار القراءة وتوجيهها، فضلاً عن كونه تقنية فنية ساعدت القاصة على بث فكرها ورؤاها في تلك النصوص القصصية لما لها من

(1) ضحكة الخاتون، 117.

((بعد إيديولوجي مهم يتجلى في علاقتها بالعالم وبالنص الذي تنكتب على مشارفه وتشكل تخومه))[1] وهذه البنية تتكامل وتتفاعل وتتلاقح بينها وبين البنى التى تحتها من أجل توفير دلالة حقيقية للنص الأصل[2] كما لا يمكن بأي حال من الأحوال إغفال وظائفها الجمالية المتجلية بالتزيين والتنسيق والتداولية الكامنة في استقطاب القارئ وجذبه، وبث شفرتها وحثه على التفكر والتدبر والتأمل[3].

عندئذ يمكن القول إن تواشج وتلاحم العنوان الرئيس للمجموعة مع العناوين الداخلية له صوّر الطبيعة التواصلية للمجموعة، فكان ذلك العنوان في سعي دؤوب وتواصل مستمر مع كل القصص المنضوية تحته بغية إنتاج الدلالة المطلوبة والتسمية الخاصة بالمجموعة كلّها، تلك التسمية التي تنسجم وسواها من عناوين لمجاميع قصصية أخرى تصب في خانة النتاج النسوي، وتكسبه خصوصيته.

محاولة الإمساك بالحياة في (المملكة السوداء)

قد يكون من الصعوبة بمكان على قارئ غر متمرس بفن القصة وملكوتها أن يلج تضاريسها من دون عدة قرائية قادرة على انتشاله وهو يجوس اكثر مناطقها ثراء لاسيما في القصة العراقية المعاصرة التي انتجت نصوصا ابداعية متميزة على الصعيدين العربي والمحلي وما تجربة محمد خضير في المملكة السوداء إلا من هذا المعين الجمالي الثر الذ حاول استقطاب القارئ نحو ذائقة جديدة في قراءة القصة وعدم الاكتفاء بالموروثات الحكائية السردية التي سارت على نحو نمطي لذلك فإن الصعوبة تكمن في الطرائق المستعملة في هذا النسيج القصصي الذي لا يشتغل على معطيات سائدة أو مستهلكة وإنما من خلال مسارات متميزة لم تطأها عربات القصة القصيرة في العراق قبلها وهذا ما التفت إليه د.شجاع العاني في دراسته عن محمد خضير ومغامرة القصة العراقية، لأن

---

(1) لماذا النص الموازي ؟، 224.

(2) يُنظر:السيميوطيقيا والعنونة(مقال)، جميل حمداوي، عالم الفكر، 109.

(3) يُنظر:لماذا النص الموازي؟، 222.

محمد خضير كان خطوة واسعة وجديدة في مجال القصة القصيرة حين اوقف رصف انثيالات تيار الوعي والتداعي الشعوري الذي تمدد بالتفاف سرطاني في جسد القصة والرواية في تلك المرحلة لينقل إلينا القصة من اغوارها الداخلية إلى قشرتها الخارجية في محاولة لانشاء شعرية خاصة ومتفردة تنبع من مخالفة احد أقانيم الشكل القصصي حين لجأ إلى وقف حركية السرد المألوفة إلى حركية الاشياء وتدفقها وهنا لابد من الإشارة إلى إن دراسة محمد خضير في سياقات منهجية مألوفة غير مجدية ولابد من اطر نقدية غير نمطية لمواجهة عالم قصصي جديد بحاجة إلى ادوات جديدة.

لقد كان للوعي الذي يتمتع به القاص أثر واسع النطاق والمدى ولاسيما هذا الاستثمار والتوظيف الرائع لمجاورات فن القصة كالتشكيل والسينما والمسرح وغيرها من الفنون البصرية، إن محمد خضير مشغوف إلى حد الوله بنقل الواقع الخارجي بمجمل تشعباته وايقاعاته ومآسيه وافراحه، وعنها يقول القاص نفسه ((في هذه القصص عبرت عن وجوه الحياة الهائلة، تلك الوجوه التي تستفزني وتطل علي والتي يصعب على تحنيطها إنها وجوه تتكاثر في الطرق والمدن وقطارات الليل وغابات النخيل وفي الذاكرة المأسورة للطواطم)) ولعل القصة التي تنسجها مخيلة محمد خضير هي قصة أشياء وعوالم حاول ادخالها في مجهرة القصصي لا قصة أشخاص وسرد حوادث وذروة وخاتمة، لقد كانت الشخصية في النسيج القصصي تكاد تذوب وتتلاشى لكنها لا تختفي وتظل رمزاً غير مرئي بالشكل السائد لاسيما وهو لا يقدم للقارئ مشاعر شخوصه وافكارهم ورؤاهم بل الوصف الموضوعي لافعالهم ومن ذلك قوله في قصة (امنية القرد) ((وهبطت الفتاة تجر خلفها ثوب منامها الطويل على الدرجات الضيقة تستند بيدها إلى حاجز السلم ذي الاعمدة الحديدية وكان قبقابها الخشبي يرتطم باجرات السلم كلما هبطت درجة منه ارتطاما قوياً كانت تغطي رأسها بمنشفة والتفتت في منتصف السلم إلى الأعلى وابتسمت ابتسامة لم تلحظها بوضوح الفتاة الجالسة في الأعلى وقد راقبتها وهي تغطس في الفتحة الغامضة حتى إذا أصبحت في القعر هناك انعطفت إلى اليسار حيث ينزوي الحمام في جانب من الدهليز وغابت تماما عنها)) وقوله في قصة (الشفيع) ((بدت الرؤوس العديدة البارزة من فوق أسوار الشرفات متدلية وكأنها على وشك الانهمار على الرؤوس

المتحركة في الشارع وخلف مشبك أسيجة الشرفات انحشرت رؤوس أخرى كلها ملفوفة بالسواد وكأنها تطل بكبرياء من هوادج السبايا للمدينة التي دخلتها الان)) ومن هذه النماذج كثير مما يزدحم في غرف قصصه القصيرة أنه يميل منحرفا عما الفناء في ترانيم القصة العراقية ويغادر اكثر مناطقها سخونة ليدخلها افقا اخر تتهاوى فيه الشخصية والحدث وتتعالى فيه الاشياء ولكن هذا التعالي لا يعني اطلاقاً مغادرة المنطقة الانسانية كما توهم بعض النقاد إنه يبتغي الانسانية النبيلة والتي تضج في رأسه كما صرح سابقا، وإن كان يظهر ارجحية واضحة للاشياء على الانسان باسناده الافعال إليها فإنه لا يطرد الانسان بل يؤمل وجوده وهو يستثمر اليات السينما والتشكيل الكنائي للغة.

إن نصوصه القصصية وأن احتفت بالاشياء أو خارجيات الحياة فإن هذه الاشياء لا ترتبط بمفهومها الخارجي وإنما تحول إلى ما تدخر في اعماقها أي أن الأشياء مدلول رمزي تحيل إلى غيرها فهو وإن كان لا يغوص في الجانب الانفعالي للشخصيات حينما ينحو نحو التجسيد الظاهري لكنه لا يكتفي بهذا التجسيد الظاهري وإنما يجعل من المتلقي مشاركاً فعالاً في تأويله واستنطاق مخبوءاته وجماليته وثرائه.

وهو فضلاً عن تنحية الشخصية عن مركزها الأساس إلى مركز تال إنما يستخدم نمطا سرديا يمكن تسميته بـ ((عين الكاميرة)) فهو يستخدم اداء كلاميا وصفيا ينزع الى الاعلاء من شأن الاشياء أي إنه يلجأ إلى صبغة لغوية محايدة من دون تأنقات بلاغية أو تزويقية فهو يلجأ إلى تشعير الالفاظ بفيض من الدلالة والشحن العاطفي بحيث لا يؤدي إلى ابتذالها عن طريق التجريد اللفظي والصياغة الصوتية البحتة لأنه على يقين بأن الاستخدام الخاص للكلمات وطريقة ترتيبها في الجملة من شأنه السيطرة على حركة القصة ((وستولد اسلوبا عضويا يتميز بشفافية ومرونة تلغي جمود السرد الذي يقود الحدث سطحيا)) ويمكننا القول إن هذه المجموعة القصصية تمثل تجربة متميزة ومتفردة في ملكوت القصة وقد استطاعت أن تشكل ملمحا أسلوبياً واضحاً في القصة العراقية المعاصرة بل العربية أيضاً لما تمتلكه من ثراء جمالي ومعالجات رافضة الثبات والاستقرار على أسلوب معين في القصة القصيرة.

الذات المأزومة في قصتي (عتمة الظهيرة) و (قُبل معلبة) الكرديتين

بين يدي مجموعة من القصص الكردية المختارة، جاءت تحت عنوان (حرب المرايا) استوقفتني قصة (عتمة الظهيرة) للقاص محسن أحمد عمر و (قُبل معلبة) للقاص كاروان عمركاكا سور فلمست ذاتاً مأزومة طوتها موضوعة الحرب تحت ظلالها. ثيمة الحرب تغلف هذه المجموعة القصصية المختارة لأكثر من كاتب وعنوانها يشي بذلك (حرب المرايا). إذن هي حربٌ مصرّح بها في ساحاتها وموحٍ بها في مراياها الاجتماعية والنفسية.

قد يكون هذا اللون من الكتابة انعكاساً لمرحلة معينة من الزمن وقد يكون منتمياً لتيار أدبي عالج أثر الحرب في الذات الإنسانية وما تتركه من غصة في النفس وندوب في الروح على الرغم من أنها تفتح أبواب الحياة لتأملها وفهمها مجدداً ولاسيما بعد أن يتأمل الإنسان موقعه الهامشي في مدرجات الإنسانية وحقوقها...

تناولت عتمة الظهيرة حكاية رجلٍ أحب وطنه فقط، ولكنه يدفع ضريبة هذا الحب في تلك الحروب الأهلية التي وقعت في كردستان العراق بتحريك أصابع الشر للسلطات آنذاك.

الكاتب محسن احمد عمر أحسن بناء قصته فنياً من خلال رسم عدد من اللوحات التي تصور موت البطل، بطريقة (المونولوج) المروي بضمير التكلم (أنا)، هذا الطابع السردي زاد من أسر ذهن القارئ ومخيلته وهو يجد نفسه مشدوداً في أي صور الموت الأكثر بشاعة وألمأ....!!

والسؤال هنا لماذا الموت؟ ولماذا الشخصية تتصور أكثر من صورة للموت؟

أو بالأحرى كم لوناً من ألوان العذاب الحتمي كان يداهم الشخصية في بطولاتها أو في محركاتها الحياتية !!؟ ومن هذا السؤال وذاك يتقافز سؤال آخر هل كان بطل هذه القصة مأزوماً!؟؟ كيف لا... وهو يبحث عن هدوئه وسكونه وراحته وسط أتون النار ويجدها مكافأة كبيرة له... فها هي الشخصية تتعامل مع الحياة بتفكير مأزوم وتتنفس الألم وكأنها في نفق مظلم.

من البديهي أنّ الانفعال يولد صوتاً والصراع يؤسس دراما فتراجيديا السرد هنا تتجسد في صوت الشخصية الوحيدة في النص يتضخم بموسيقاه وشحناته العاطفية وهو يعبر عن صور الموت المختلفة فمرة يرى نفسه قد أصيب برصاص في أم رأسه يلقيه صريعاً في أحد الأزقة أو في عتبة أحد البيوت، فيترك هناك وتتعفن جثته بلا دفن حيث لا يجرؤ أحد من الأخوان أن يطل برأسه في أثناء الاقتتال.

ومرة أخرى يرى نفسه يصاب بجرح ويحتضر بين أحضان رفاقه يشعر بالراحة قليلاً فتأتي كلمات السرد متشابهة بعبق الاحساس الندي بأنها اللحظة الأروع.

فليخفت صوت الانفعالات الداخلية للشخصية أثر ذلك الارتياح لكن سرعان ما يتراجع دوي الصوت المنفعل في نفس الشخصية إلى قمته فيصور نفسه واقعاً بيد الأعداء يلوك الموت غصةً بعد غصة.

وفي مرة أخرى نجد هذه الذات تعيش الانفصال أو التشتت في الانتماء فنجده يتأرجح بين انتمائه لعائلته في جو حميمي وأخرى ينتزع إلى المجهول على أيدي رجال الأمن فنلاحظ الشخصية تعيش صراعاً تراجيدياً صامتاً وهو يصور عودته من غرف الأمن المظلمة إلى عتمة حياة أكثر سواداً من جنح الغراب فنراه غريباً قد استوطن الأغراب أهله وبيته ورفاقه بل أمسى غريباً عن زوجته أيضاً التي تزوجت بعد حفنة من سنين العمر.

هذا الشعور بالحزن والأسى يشعل حرباً موازية على المستوى النفسي الداخلي للذات، فينتهي الأمر به في ذلك الفندق القديم يتجرع لحظات الاحتضار فيخفت هنا صوت الشخصية الانفعالي وتكاد تُرينا الكلمات أو اللوحة الوصفية لمشهد الاحتضار تلك اللحظات العصيبة على كل إنسان بعد أن "تغطي الظلمة عيني البطل وترتخي يداه وركبتاه ورويداً رويداً تطل الظلمة الأبدية على تلك الظهيرة بما فيها من ضوء".

هذه كانت أهم صور العدائية للبيئة المفترضة إجبارياً التي تعيشها الذات المأزومة، جسدها الكاتب برؤيته الخلاقة على تعرية الواقع المرير في سنين الحرب تلك.

أما بطل قصة (قُبل معلبة) لا يقل تأزماً بل نجد صورة من صور الشعور بالعدائية وهي الاغتراب الذاتي.

الكاتب كاروان عمركاكا سور اشتغل على بنيتين في تركيبته السردية، الأولى تركيبة سطحية ظاهرة تروي حكاية عائلة كردية تموت أمهم فيتزوج الأب من امرأة عربية يعاني فيها الطفل آلام الوحدة على الرغم من حجم المودة والعناية والاهتمام التي توليه الأم لذلك الطفل إلا أنه يفتقد للغة المشتركة بينهما اللغة الصوتية واللغة الادراكية التي تضم المعاني والمفاهيم.

ولكن البنية الأخرى الصامتة أكثر إيحاءً وغزارة في الدلالة حيث تكشف عن الأزمة الحقيقية للشخصية وتعبر عن عمق معاناتها. فهي بيئة مرمزة لكل أشكال وحركات التطعيم العربية للأشجار الشمالية إن صح القول على أيدي السلطات بالترغيب والترهيب. (حملات التعريب في الشمال).

يأتي السرد بطريقة طفولية لكنها معالجة بوعي وإدراك كبيرين فالشخصية تتلمس أزماتها الداخلية وتستوقف عندها فقد تصف حركات الأم الدخيلة كما لو أنها أشبه بصورة سينمائية اقتطع منها الصوت فهي ترى أفعالاً أمومية حانية لكنها تفتقد للإحساس والطعم لذلك كانت عتبة النص (قُبل معلبة) فهي توحي بانفصال الجانب الحسي واختلاطه بالمادي ينسحبُ هذا إلى محل أحداث القصة الثانوية والرئيسة.

فتصارع الشخصية مأزق التعايش في بيئة مفترضة بلا تعايش التعايش السلبي بصورة أدق، مع الجماعة...

واللافت للنظر أن الشخصية برغم الاستلاب الذي تعاني منه إلا أنها جسدت المثالية والسبب أن واقعها كان أكبر من الذات فينتهي البطل إلى وعي استحالة الوصول إلى أمل التعايش واعطاء معنىً للحياة.

وهذا هو ديدن الشخصية المأزومة تعيش اضطراباً نفسياً داخلياً يجعله يتردد بين الذات والموضوع وبين الفرد والجماعة فتحيل إلى مجتمع لا يؤمن سوى بقيم التبادل والسلع والمعايير المادية لكل القيم والمبادئ الأصلية...

وهذا هو غبار الحرب بدكنته وقسوته يصارع الوجدان ويستبيح النفوس شبحاً دائماً نكاد نراه في مرايا الحياة وختاماً.. أقول إن نهاية قصص حرب المرايا، هي حلم وأمل:

((إن حرب المرايا لم تكن أكثر من حلم...!))

الراوي ودوره في التلقي في رواية ((نزيف الحجر))

يعد الراوي الذي يقوم برواية الحكاية حقيقية كانت ام متخيلة أحد المكونات الاساسية للبنية السردية في الرواية، إذ يقتضي العمل الروائي شأن بقية الاعمال السردية راوياً يقوم بعملية السرد، وقد توهم النقد التقليدي أن الراوي في النص الروائي هو المؤلف الحقيقي، ولكن السردية التي أولت اهتماماً كبيراً باستخراج القوانين الداخلية للأنواع الادبية وتحديد النظم التي تتظافر في تكوين هياكلها وتمنحها خصائصها وسماتها المميزة أبطلت هذا الوهم حين بينت أن السردية للخطاب القصصي تتكون أساساً من اشتراك ثلاثة مكونات هي: الراوي والمروي والمروي له. وأوضحت الفرق بين الكاتب بوصفه كائناً له وجوده التاريخي، والراوي بوصفه خلقاً متخيلاً ووضعيته هي ((وضعية إنتاج الكلام وسط تعددية اصوات تشكل النسيج الحي للرواية)) ويذهب (رولان بارت) إلى القول إن ((الراوي والشخصيات من وجهة نظرنا على الأقل هي بالضرورة كائنات من ورق، وكاتب الرواية يجب ألا يختلط براويها)) وعلى ذلك يمكن التأكيد على أن الراوي هو ((مرسل للكلام يتعين بنفسه في النص من دون وسيط آخر، موكول بعملية الاخبار وإيصال حكاية باحداثها انطلاقاً من وضعيات مختلفة)).

وإذا كان الإنسان يمتلك حرية تامة في أن يقول ما يشاء وبالطريقة التي يرتئيها فإن قوله لا يمكن أن يخرج عن (رؤية) أو (وجهة نظر) تكشف عن العلاقة بينهما، وهي علاقة تتجسد في الخطاب الروائي ضمن الوضعية التي يحتلها الراوي وتحدد ارتباطه بالاحداث التي يرويها ويبدو أنها لا تخرج عن نوعين كما يرى (توماشفسكي) الذي يقول: ((يوجد نمطان رئيسيان للحكي، سرد موضوعي وسرد ذاتي، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى الافكار السرية للابطال، أما في السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع متوفرين على تفسير لكل خبر متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه)).

فالراوي أما أن يكون شاهد عيان فقط ينقل الحكاية بأمانة من دون أن يتحدث عن نفسه، وإما أن يكون ملتحماً بالحكاية، ويستخدم السرد في الحالة الأولى ضمير

الغائب غير أن هذه الصيغة ليست مؤشراً حاسماً يحدد علاقة المؤلف بالاحداث، فالسرد بضمير الغائب يحدث تمايزاً على مستوى الحكاية بين الراوي والاحداث التي يرويها، لكن ذلك لا يعني بمجال حياديته أو حيادية الراوي، وقد يتخذ الكاتب قناع الراوي بضمير الغائب ليوحي بأنه يروي حكاية لا تمت له بصلة، وأنه يقوم بنقلها إلى القارئ من خلال ذلك المنظور فحسب حتى يتحقق إيهاماً بواقعية ما يقول، وهو ما يمكن إدراكه مثلاً في (الايام) لطه حسين، أما في الحالة الثانية فإن التماهي بالمروي يفصح عنه السرد بضمير المتكلم، حيث يشغل الراوي وظيفتين في آن واحد، فهو راوٍ (أنا- راو) وفي الوقت ذاته (أنا- مروي له) أي أنه يقوم بالسرد ووظائفه المختلفة من جهة ومشارك في الاحداث من جهة أخرى، فهو جزء داخلي في الحكاية التي يرويها، وحينها يتجلى في الرواية ما يسميه (جيرار جينيت) بالتركيز المعرفي على الراوي، حيث يتحول تسليط الضوء على الراوي في الخطاب الروائي إلى التركيز على البطل نفسه.

وإذا كنا نتابع السرد من خلال عيني الراوي باستخدامه ضمير المتكلم فإن ذلك يجب ألا يلتبس بالكاتب لأن (أنا) الكاتب ليست بالضرورة (أنا) الراوي. ولا جرم أن الراوي مهما كانت الوضعية التي يحتلها في الخطاب السردي منتدب من طرف الكاتب، يستخدم وجهة نظره في صياغة البنية السردية والقوانين التي تحكم بنية الرواية، وقد أصبح من المعروف تماماً أن الكاتب حالما يقول (أنا) فإنه يكف عن الحضور تاركاً المجال أمام (أناه) الثانية للظهور التي هي أنا متخيلة ويؤكد (جيرار جنيت) في هذا الاطار أن اختيار الرؤية السردية لدى الكاتب ليس قائماً بين شكلين نحويين بل بين موقعين سرديين أن يحكي الحكاية من خلال شخصية من شخصياتها أو من خلال راوٍ غريب عن هذه الحكاية، ولا شك ان اختلاف علاقة الراوي بمروية تبعاً لاختلاف الضمير المستخدم في الرواية يمكن أن يغير وضعية المتلقي أيضاً فما ((يقال إلينا بصيغة الغائب هو غير ما يمكن أن يقول لنا بصيغة المتكلم لاسيما أن وضعنا كقراء يتبدل تماماً بالنسبة لما يقال لنا)). ففي الوقت الذي يقوم فيه الراوي الغائب بدور ناقل الاحداث فإنه يتركنا خارج السرد، أما الراوي المتكلم الذي يقوم بدور صانع الاحداث فإنه ينقلنا إلى داخل الشخصية الروائية

محققاً درجة عالية من التماهي بالنص ولعل في هذه الرواية يكمن الاغواء الكبير الذي تقدمه الرواية.

يعلن الراوي في رواية (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني مدار دراستنا هذه عن الوضعية التي يحتلها منذ الصفحة الأولى والصفحات الأخرى ولاسيما عند قوله ((لا يروق للتيوس أن تتناطح امام وجهه إلا عندما يشرع في الصلاة)) ص7، بهذه الجملة الخبرية ينفتح السرد معلناً من خلال استخدام ضمير الغائب عن الوضعية التي تجعله راوياً للأحداث فحسب، وهذه الصيغة التي يستخدمها ((إبراهيم الكوني)) في هذه الرواية تعد من ابسط الصيغ الاساسية في السرد، وأن هذه الصيغة لم تكن سائدة في الرواية التقليدية فحسب وإنما ما تزال إلى يومنا هذا شائعة أكثر من غيرها، ولعل في ذلك دليلاً على القدرة المتميزة التي تتحلى بها على مستوى التعبير، وهو ما جعل الكاتب يؤثر استخدامها في مجمل رواياته.

والوضعية التي يحتلها الراوي في (نزيف الحجر) تعكس العلاقة بينه وبين ما يرويه وهي علاقة تتأسس ضمن نمط ((الرؤية من الخلف)) إذ يكون الراوي أكبر من الشخصية أو أعلم منها بالاحداث، حيث يبدو الراوي كلي المعرفة وإن حاول الكاتب في بعض الاحيان التخفف من ذلك باستخدام بعض الالفاظ الدالة مثل: ربما، لعل، يقال، وتتجلى سيادة رؤيته في معرفته الواسعة بالاحداث التي يسردها، وفي إدراكه المسبق بمجرياتها والنهاية التي وصلت إليها، مما يمنحه إمكانية هائلة لتحريك الشخصيات وعرض الاحداث والمواقف وتصوير الامكنة بحرية غير مشروطة ويمكن أن تتجلى أيضاً في الموقف الذي يتخذه مما يقص، وفي المنظور الذي يسرد من خلاله. وفي التقنيات التي يستخدمها مثل: التلخيص، الحذف، الاسترجاع والتقديم والتأخير، وهذه الرؤية هي التي تجعله قابضاً على مسار السرد ومتحكماً فيه يكيف السرد ويرتب الاحداث ويعرفنا بشخصياته حسب رؤيته.

وإذا كانت هذه الوظيفة تمنح الراوي كما يقول أحد النقاد ((إمكانيات زمانية ومكانية هائلة، إذ لا تقيده قيود من حيث مساحة الزمن أو امتداد المكان اللذين يدور فيهما الخطاب أو حولهما، ولا من حيث الانتقال داخلهما إلى الماضي أو المستقبل من

مكان لمكان)). إنّ راوي (نزيف الحجر) قد نجح في استغلال هذه الامكانية المتاحة على المستويين الزماني والمكاني حين استخدم الاسترجاع الخارجي، إذ أوقف مجرى تطور الاحداث كي يعود إلى استحضار حياة ماضية تتجاوز زمن المحكي الأول، وقعت في فضاءات مكانية مختلفة، فبعد أن تم اللقاء بين ((أسوف)) و((قابيل)) يعود الراوي مستحضراً حياة ((أسوف)) في ماضيه، فيرسم حدود العلاقة التي ربطته بوالديه، ويتحدث عن غياب الأب وموته وأثر ذلك في تكوين شخصيته وكيف تحمل مسؤولية رعاية أمه، ثم يلتفت الراوي إلى زمن الحاضر الروائي ليرصد الحوار الذي دار بين ((أسوف)) و((قابيل)) و((مسعود)) في الفصل السابع، ولا يلبث أن ينتقل إلى ماضي (أسوف) مرة أخرى فيتحدث عن علاقته بالغزال والودان والتحول الذي طرأ عليه، ونزوله إلى الواحة بعد وفاة أمه التي جرفها السيل، وهروبه من رجال الكابتن (برورديللو) ثم يعود الراوي إلى زمن الحاضر الروائي من جديد متحدثاً عن اصرار (قابيل) على مرافقة (اسوف) له في رحلة البحث عن الودان، وعما حدث في هذه الرحلة، ليستحضر بعد ذلك حياة (قابيل) وقصته مع اللحم التي بدأت منذ الرضاعة، وكيف اصبح أشهر صياد في الحمادة الحمراء. وعلاقته بالضابط الامريكي ((جون باركر)) الذي أهداه سلاحاً وسيارة، ثم يعود الراوي في الفصل العشرين مصوراً العراك الذي نشب فجأة بين (قابيل) و(أسوف) وأدى بهذا الأخير إلى أن يعلق مصلوباً منفرج الساقين والذراعين، جسده يغطي صورة الودان الاسطوري الرهيب المهيب ويد الكاهن تلامس رأسه الحاسر من العمامة، تربت على رأسه (ص121) ثم يلتفت الراوي مرة أخرى إلى ماضي (قابيل) وصداقته مع (جون باركر) ورحلات الصيد المشتركة، والرؤيا التي شاهدها بعد أكل لحم الودان، ليعود في الفصل الأخير إلى الحاضر الروائي موضحاً كيف أدى العراك إلى ذبح (أسوف).

إذا كان التداخل في الزمان لم يبق مرهوناً في المزاوجة بين الحاضر والماضي إذ برزت مظاهره أيضاً في استخدام الراوي لتقنية الاستباق من خلال الاشارة إلى بعض الافعال التي يأتي تفصيلها لاحقاً، فإن الاسترجاع الخارجي قد جعل لرواية (نزيف الحجر) ذاكرة اغنت شخوصها، واضاءت احداثها، واضفت عليها طابعاً واقعياً تحقق

من خلال الرابط بين حاضر الشخصية وماضيها، وقد أحدث التداخل في الزمان تقطعاً في ديمومة السرد، رافقته تنقلات كبيرة في المكان كل ذلك منح الرواية بنية متميزة، فارقت بها بنية الحكايات الشعبية، وجعلتها تتجاوز السنن التقليدية في السرد، وهو ما يمكن الكشف عنه من خلال العلاقة بين الوحدات السردية المكونة للرواية، وهي علاقة تميزت في رواية (نزيف الحجر) بتعدد هائل وتداخل ثري أغنى الدلالة التي ينهض بها السرد، على أن المبنى الحكائي في الرواية يخالف المتن الحكائي، فهو لا يخضع خضوعاً تاماً لما يسمى بحالة التوازن المثالي الناتج عن التتابع في السرد وخضوع الاحداث للنسق الزمني الصاعد، وإنما تبدو العلاقات بين الوحدات السردية في المبنى الحكائي متنوعة تنوعاً كبيراً، إذ نجد التداول نتيجة للمزج بين الحاضر الروائي والعودة إلى احداث سابقة، ونجد أيضاً علاقة التضمين بكل ما يعنيه من البدء بسرد الحكاية ثم الانتقال إلى حكاية أخرى ثم العودة إلى الأولى، كما لم تخل الرواية من علاقات التتابع بين وحداتها السردية وما يمثله من توالي الحكايات توالياً طبيعياً.

ولاشك أن ابطاء سير الاحداث قد لعب دوراً أساسياً في تحريك الفعل الروائي وتأزيمه، وهو ما يؤدي إلى إثارة المتلقي وشد انتباهه من البداية.

إن استخدام ضمير الغائب في رواية (نزيف الحجر) يجعل القص ذا طابع موضوعي حسب تقسيم ((توماشفسكي)) وهذه الرؤية تفرض عدم الخلط بين ذات الراوي وذوات بقية الشخصيات، لأن دور الراوي يقتصر على (الراوي- الشاهد) الذي ينقل الاحداث كما يراها هو، ويقف موقفاً حيادياً ولا يتحدث عن نفسه أو يكشف عن هويته، غير أن هذا القول لا يعني أن الشخصيات أو الاحداث لها استقلالها التام عن الراوي، لأنه هو الذي يحايث وجودها، ويوجهها- وإن بدا ذلك خفياً- حسب علاقاتها وتحديد مكانتها في البناء الكلي للرواية. لذلك فإن الراوي لا يقوم بالسرد الوظيفة البديهية التي أوجدته اساساً فحسب، لأنه مهما كانت نوعية استقلال الراوي عن الاحداث فإنه لا يكتفي بروايتها فقط، وإنما يضمن السرد رؤيته الفنية والايديولوجية، ويمكن ان نستنشف ذلك من هيمنته على المسار الحكائي وتحكمه في الاحداث والشخصيات الأخرى في الرواية. فهو يشير مثلاً من خلال تركيزه على

شخصية (أسوف) والحديث عن ماضي ((قابيل)) أو من خلال تصوير الصراع بين الانسان والحيوان إلى العلاقة التي تربطه بالكاتب.

وإذا كان الراوي في رواية (نزيف الحجر) يفقد بذلك استقلاليته مما يرويه، فإنه يفقد صوته لاسيما عندما يصل إلى حد التمازج مع صوت الشخصيات وافكارها حتى لا يميز بينها، فينداح التقنع بموضوعية النقل والرواية ليتماهى صوته مع صوت احدى الشخصيات في الرواية كاشفاً في الوقت ذاته عن الرؤية التي يتخذها وغالباً ما يحدث ذلك في الرواية عندما يشعر الراوي بالتعاطف مع الشخصيات مثل (أسوف) و(الغزال) فيتداخل وإياها وتخالط رؤيته رؤيتها ويطرح جانباً حياديته المزعومة أو المتجلية في مظهرها الخارجي فحسب، ومن ثم يمكن القول إن الراوي في روايته يعد شخصية تامة الحضور على الرغم من تمايزه عن الشخصيات وبعده كل البعد عن المشاركة في الاحداث ولعل هذا الحضور يزداد ظهوراً حالما يكشف الراوي عن صوته وهو يؤدي دوره في مستوى اللفظ، فيتدخل بطريقة ما في السرد إما معلقاً أو مالحاً حكمته أو معلناً تعاطفه، ومن ذلك قوله: ((القلب دليل من لم يعاشر الناس في فهم الناس، القلب هو النار التي يهتدي بها البدوي في صحراء الدنيا كما يهتدي التائه في الخلاء بنجم أبدي ص27))، ((الطليان إذا دخلوا الصحراء فقد دخلوا كل خيمة ص36))، ((لقد ربى فيه خوفاً من الناس يكفي كل صبايا الدنيا كي يهربن من الرجال إلى الابد ص45))، ((الألم إذا زاد عن الحد فقد الجسم الاحساس به ص68))، ((قوة الرجل ليست في قلبه ص73))، ((شمس الصحراء توقظ حتى الأموات ص21))، ((الإنسان في الصحراء لابد أن يموت بأحد النقيضين السيل أو العطش ص89))، ((أكلت الديدان عيونها السوداء الجميلة الحزينة ص92))، ((قابيل لا يفكر كثيراً في الإخلال بقوانين الطبيعة، ما يهمه هو أن يصطاد أكبر عدد ممكن من الغزلان ليطفي لهيب اسنانه، ويسكت جوفه، ويبيع الباقي لضابط المعسكر الامريكي ص109)).

هذه التدخلات تحدد هوية الراوي الفنية، وتجعله راوياً سيئاً يلغي اللعب الفنية ويكشف الكاتب، إذ تسقط المسافة الجمالية التي يجب على الكاتب أن يقيمها بينه وبين الراوي، ولو جاءت الأقوال السابقة على لسان الشخصيات في الرواية لنجح (إبراهيم

الكوني) في المحافظة على تلك الثنائية التي تميز الكاتب بوصفه شخصاً له افكاره وأحاسيسه وذاتيته، وفناناً قادراً على أن يصور شخصياته بما يمنحها هويتها ويميزها بحقيقتها واختلافها عنه وعن بقية الشخصيات في الرواية بل إن المؤلف لم يترك الاحداث أحياناً بتلقائية فنراه يتدخل في السياق الروائي مقتحماً انسياب الاحداث بإشارات وإيماءات تشعر بالتفاته المباشر إلى القارئ، فهو يقول مثلاً: ((وكانت له تجربة مع الودان قاسية ص43))، ((هذا ما كان مع الغزلان أما الأمر مع الودان فقد أختلف ص54))، لقد اكسبت سلطة الراوي الواحد النص بعداً أحادياً نتيجة هيمنته على المسار السردي، غير أن تعدد الشخصيات الحاملة لوجهات النظر المتباينة مثل (أسوف) و(قابيل) و(مسعود) و(جون باركر) قد حد من ذلك، فهذه الشخصيات كشفت عن مواقف مختلفة إزاء العالم الخارجي، فاحدث ذلك تنوعاً وحال دون هيمنة المنظور الايديولوجي الواحد في الرواية.

ويبدو أن استخدام تقنية الحوار في (نزيف الحجر) قد منحها مظهراً من مظاهر تعدد الرؤى، إذ حافظ على استقلالية تلك الشخصيات وتمايزها عن الراوي الذي يقدمها أو يحكي عنها، وإذا كان استخدام ضمير المتكلم هو الاسلوب الاكثر قدرة على الافصاح عن الجوانب الخفية من السلوك والكشف عن العالم الداخلي للشخصية فإن استخدام الحوار يكشف بدوره عن ذوات الشخصيات وحياتها الداخلية والحوار يمكن أن يحقق الدلالة المرجوة من استخدامه إذا أوحى بالحياة اليومية وابتعد عن الوقوع في الاسلبة أو السقوط في الصيغة الافلاطونية التي تعتمد على سؤال وجواب وتكشف عن الرسم المسبق للغاية المرجوه من استخدامه. وإذا كان الحوار يحتل حيزاً واسعاً في البنية السردية لرواية (نزيف الحجر) فإنه يقوم بوظائف عديدة، فالمشاهد الحوارية في الرواية كشفت عن التكوينات الداخلية التي اسهمت في وعي الشخصيات ومن ثم حكمت تصرفاتها إزاء الواقع الخارجي من جهة وحافظت على مكانة الاصوات الأخرى في السرد من جهة أخرى، وهو ما أفصح بدوره عن جوانب واقعية في المتخيل الروائي.

يتلحم الحوار في رواية (نزيف الحجر) بالسرد في علاقة عضوية تتفاعل في بناء الروايةمن خلال المساهمة في تطوير الحدث وتقوية العنصر الدرامي ليكشف عن مظاهر

التبدل في وعي الشخصية والتغير الذي لحقه خلال مسار حياته وهو ما يمكن ملاحظته في الحوار الذي جرى بين (أسوف) و(قابيل) وقد يتحول الحوار في كشفه عن طبيعة الشخصية وافصاحه عن مستواها إلى وسيلة من الوسائل الاساسية في الرواية التي تقوم بوظيفية رسم الشخصية الروائية وأداة أكثر ملاءمة للوقوف على الفروق الدقيقة بين الشخصيات.

إنّ استخدام المشهد في رواية (نزيف الحجر) لم ينحصر في تقنية الحوار وإنما يمكن ملاحظته في وظيفة السرد التي يقوم بها الراوي إذ لا تقف في أحيان كثيرة عند حدودها المتمثلة في متابعة الحكاية في الرواية وإنما تتعداها إلى القيام بوظيفة الحوار الذي يلقي الضوء على الشخصية أو يسير بالحكاية إلى الأمام، ويمكن أن يلاحظ ذلك في قول الراوي مثلاً متحدثاً على لسان (أسوف) ((أين الشجاعة؟ أين النبل؟ أين الخوف من ارتكاب العار؟ أين تلك الاشياء التي انفق والده حياته يحاول أن يزرعها في قلبه؟ قال له إنه سيعتبر نفسه حياً ما دامت هذه المبادئ حية في قلب الإبن وسيموت فقط عندما يخون مبدأ هذه المبادئ، إذن خلود الوالد في موته ولكنه لن يخون أي مبدأ إذا أراد الحياة، إذا كان التفريط في الحياة سهلاً إلى هذا الحد فلماذا وهبها لنا الله ص71- 72)).

وإذا كان المنظور السردي في رواية ((نزيف الحجر)) يجعل الراوي يأخذ على عاتقه تقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عنه افكارها ومشاعرها وأحاسيسها فإن ذلك يجعل العلاقة بين الكاتب والراوي والشخصيات لا تخلو من تعقيد تبرز أحد مظاهره في نقل الكلام. وهو ما يفصح عنه استخدام الاسلوب غير المباشر في الراوية، الأمر الذي جعل الكاتب يصبغ كلام الشخصيات أحياناً- بصبغته الخاصة، وهذا الاسلوب افقد الجملة المحكية نبرتها الخاصة التعبيرية والتأثيرية لأن نقل الرسالة من تركيب إلى تركيب يفقدها إلى حد بعيد الابعاد النفسية التي تربطها بقائلها الأصلي، إذ يضفي عليها ظلالاً من اسلوب الناقل تتجلى في ابعاد الجملة الأخرى الدلالية أو الاسلوبية أو التعبيرية، وفي المقابل تظهر قلة المواضع التي لجأ فيها الراوي إلى الأسلوب المباشر ناقلاً كلام الشخصيات من دون تحريف. ومما تقدم يمكن التأكيد على ان وظيفة الراوي في رواية (نزيف الحجر) لا تتحدد في بعد معين ولا سبيل إلى حصرها في إطار

ضيق فهي تتماس مع قضايا كثيرة في البنية السردية لا يمكن اغفالها في الحديث عن الرواي، لأنها تتداخل وتتكامل لتكون نسقاً أدبياً منسجماً في الرواية.

إلى أين تمضي الرسائل..؟(*)

(إلى أين تمضي الرسائل) قصة قصيرة كتبها 'كاظم حسوني' حاول فيها تصوير معاناة امرأة فقدت زوجها في مياه النهر، لكن هذه المرأة لم تزل تتشبث بتلك الأيام الدافئة التي عاشتها مع زوجها، فهي قصة تحكي ثيمة الوفاء والإخلاص في الحب؛ لأنها في كل يوم تجلس في انتظار ردٍّ منه على رسائلها التي تكتبها يومياً وتودعها في صناديق خشبية تلقيها في البحر، علّها تصل إليه ويرد عليها برسالة منه تطفئ نار عشقها، ولهيب حبها.

نعم، هي لاتريد أن تعترف بأنه مات ولا يمكن أن تشاهده مرة أخرى، فبداخلها يقين راسخ بأنها ستلتقي به من جديد: ((رسائلها التي واظبت بحماس على متابعة بعثها كل يوم إلى زوجها المختبئ هناك في قيعان الماء! إنها لم تكن تشك لحظة في أنه لن يتجاهل أو يحجم قط عن مخاطبتها ومبادلتها الرسائل...)).

ولكن: هل يحدث ذلك ؟ الجواب: كلا.

إذ لا ردود لرسائلها المتواصلة، فهي لا تزال تتفحص تلك الصناديق دون أن تجد رداً له سوى رسائلها التي باتت مهترئة ومبللة، بل قد ((غص بها البيت كما غصت بها الضفاف)).

يأتي 'كاظم حسوني' برمز في غاية اللطافة والإبداع، غير أن هذا الرمز لا تتكشف دلالته، ولا تتضح ماهيته إلاّ بعد إتمام القصة بكاملها، وهذا الرمز هو ((الأسماك الناطة المرتعشة تطلقها إلى المياه)) بعد أن تخلصها – البطلة – من قيودها التي كبلتها بها الشبكة، فتعيد لها حريتها من جديد لتلتقي بسر حياتها ومنبع عيشها الراغد – مياه النهر – وهذا الرمز الذي يأتي عابراً في استرسال النص السردي، يأتي بعطائه حينما نقرأ في نهاية النص، بأن البطلة تندفع كالسمكة التي حُرِّرت من الشباك لتعوم في مياه

(*) نُشرت في موقع مركز النور الألكتروني (النت).

النهر ومنازلة الريح والموج، بعد أن حررتها الريح من قيودٍ قد كبلتها أياماً طويلة، فهذه الريح قد ((كنست ورق المظلة وبعثرته، رفعت أكداس الأوراق والصناديق المتراكمة على مر الأيام في امتداد الجروف، ورشت بها وجه الماء...)).

هذا الرمز يتضخم مرة أخرى بالدلالات حينما نعلم بأن الشبكة التي كبّلت الأسماك، هي نفسها ممسكة بصناديق البطلة التي أودعتها رسائلها، فكأن سر حياتها الرغيد هو بتحررها من تلك الذكريات؛ لأن الحياة لابدَّ أن تستمر.

هذه النهاية على الرغم من أنها مفتوحة الدلالات، غير أنها سلّطتْ الضوء على انغمار البطلة انغماراً تاماً في ولعها بحبها وعشقها، فقد ألقت بنفسها في المياه التي أودعت فيها حبيبها، هذا من جانب، ومن جانب آخر حاولت هذه النهاية، وعلى نحو غير مباشر، الإفصاح عن المكبوت في نفس البطلة المتطلّعة إلى الحُرية من كل القيود من أجل تغيير واقعها الأليم، ولكن برمزية عالية وفنية مُحكَمَة، كما أنها جاءت لتلقي بظلالها على بداية القصة، في كسرها لروتين البطلة عندما كانت ((في كل صباح تخرج المرأة بعد انبلاج الشمس بقليل سالكة في كل مرة طريقاً مغايراً اتجاه الساحل...))، وهذا بدوره يلقي بالضوء على البناء الذكي والمحكم من قبل الكاتب الذي تمكن وبدرجة كبيرة من ربط أجزاء المتن الحكائي بعضها ببعض، مما ساعد على تحصين النص ضد التفكك والانقطاع، وتُعد هذه الأمور من أهم وظائف بناء فنية النص الأدبي، ومثل هذه النهاية قد تستثمر موقعها في آخر النص، وقرب انتهاء القارئ من فعل القراءة وعودته إلى الحياة، لتبث أفكارها في النص، فيخرج القارئ محمَّلاً بتلك الأفكار التي يظل متأملاً لها، مما يؤدي إلى إحداث التأثير فيه أطول مدة ممكنة بما يساعد على تحقيق الهدف من النص وبدرجة كبيرة.

ابنة الثلج بصيص نور في مملكة الظلام

يعيدنا الكاتب احمد هاشم في روايته – ابنة الثلج – الى سحر الرواية الرومانتيكية التي ولدت في انكلترا وفرنسا وانتقلت بعد ذلك الى روسيا، حيث النظر الى الانسان ليس بوصفه شخصاً، وانما حاملاً لفكرة او شعور، كما في روايات صاموئيل ريتشاردسون، اذ قدم في روايتيه "باميلا" و"كلاريسا" تصويراً تفصيليا للعوالم الداخلية لابطاله، فهم أناس عاديون تشغل بالهم معاناة رومانتيكية، وروايات لورنس ستيرن "حياة واراء تريسترام شاندي" و"رحلة ستمنتالية عبر فرنسا وايطاليا"، عرض فيهما المعاناة الروحية الدقيقة ومشاعر شخصياته واحاسيسهم، وتبعهم، بعد ذلك روسو وغوته، فلم يكن البطل في رواياتهم يهتم بالمجتمع، فهو وحيد واهن في مواجهة العالم، العالم بوصفه قدراً مشؤوماً. ونستذكر مع الرواية تلك المعاناة في روايات كرامزين في "حتى الفلاحات قادرات على الحب" و"ليزا الفقيرة" التي تصور عشاقاً غير سعداء، وميتات مأساوية للابطال، وشخصيات في أقصى حالات اليأس وعلى حافة الهاوية، الا انها، واعني رواية ابنة الثلج، تنقذ ابطالها في النهاية، ولا تتركهم أبطالا للخيبة في زمن الافلاس التراجيدي لايدلولوجيا الحاضر الذي لا يؤمن إلا بالقتل والموت والنهايات الحزينة.

تؤسس الرواية – ومنذ عتبة الاهداء– وعياً بان الفرد وليس المجتمع هو من يجب ان يشغل مركز البصيرة الادبية؛ لينتهي بان يكلل بالغار، عبر انتصار قيم الحب، على خلاف صوت المجتمع الذي يدفع بالواجب الى مركز الصدارة، فكما في روايات مثل احدب نوتردام وملحمة الغجر، يجب ان تعيد الرواية تمجيد قيم الحرية والمشاعر الانسانية في خروج الفرد من عباءة مجتمعه، وتحوله الى انموذج للبطل النهلستي الذي يسعى لتغيير صنمية المجتمع الذي يفرض الوصاية على الانسان، لكن الدعوة هنا في ابنة الثلج تنطلق من افق اضيق مما كان يقوم به ابطال تورغينف النهلستينين، فمن خلال الثقافة الإنسانية الداعية إلى الحرية والحب، نجد ذاتاً منهمكة بالسؤال عن هويتها المتمثلة بالحرية في مواجهة قيم تدعو الى موت الانسان في قوالب متحجرة، وهو ما يصرح به البطل في إحدى رسائله الى انجيلا (الحرية الحقيقية هي أن لا تخافَ الموتَ) ص62.

تنهض الرواية على ثيمة الحب، التي تنشأ من منطقة اللاتكافو بين انجيلا، وهي فتاة روسية تعمل في نادٍ ليلي، ورجل لا يحمل اسما يبدو من تفاصيل الرواية انه (عراقي)، والكاتب يسعى هنا الى اقامة العلاقة على اساس المفارقة والاختلاف؛ ليتمكن من معالجة الاطار الانساني المتأرجح بين ثنائية الاتصال والانقطاع. وهي ثنائية تسندها اشارات من قبيل تلاعب الكاتب بدلالات الشمس والثلج وخلق مفارقة تفضي الى خلخلة العلاقة السابقة بين المفردتين عبر تجريد الشمس في بلاده من دلالة الدفء، والاكتفاء بدلالة الشي والحرق والموت المجاني، في حين يأتي الثلج في بلد الحبيبة حاملاً لمعنى الدفء، فالكاتب اراد ان يفتح عبر ثنائية بلاد الشمس وبلاد الثلج؛ قراءة للانسان وهو يؤسس لثقافة التقاطع والقتل، والانسان في بعده المشترك في سعيه لتبني لثقافة.

هذه مفارقة تشعرنا بعمق تفاعل الكاتب وتواصله مع ما يحدث من واقع مأسوي يمر به بلده، وتظل الصورة ذات تأثير مهيمن لا سيما فيما يترشح من ثنايا رسائله الى انجيلا، فالكاتب يتعمد ذلك ليوصل رسالته التي يشير اليها في عتبة الاهداء. كل ذلك ينجز باسلوب سلس يبتعد فيه الكاتب عن متاهات اللغة، كما ان توظيف الرسائل في بنية الرواية وفرّ مساحة اوسع للتدفق والاسترسال والتحليل التفصيلي للبطل عبر انثيالات الوعي.

تنهل الرواية من مرجعيات فنية وميثولوجيا شعبية واغريقية، فعبرها نستذكر مسرحية فتاة الثلج للكاتب الشهير الكسندر أوستروفسكي المكتوبة في عام 1873، وهي فكرة مستوحاة من قصة شعبية للاطفال تتمحور فكرة القصة والمسرحية حول البحث عن الحب؛ وبمجرد ملامسته تتحقق السعادة ويشيع الدفء في العالم؛ فالحب يحول الواقع الى اسطورة، والاسطورة الى واقع.

ومن جهة اخرى تقترب الرواية من الميثولوجيا الاغريقية بجماليون، وتداعياتها في مسرح بجماليون لجورج برنادشو، وبجماليون توفيق الحكيم وهي فكرة صنع تمثال لامرأة ومن ثم الوقوع في حبها، وتحولها الى امرأة من لحم ودم، ان هذه المرجعيات اضفت على الرواية سحراً مضاعفاً، فبينما المرأة تنتظر اميرها بيأس، يأتي الامير مشبعا بمثال الحب؛ ليسقطه على انجيلا، فتنفلت العلاقة من اطار الزمن الخطي الرتيب، وتتشظى الى

ازمنة الرؤية الحلمية وازمنة الواقع، وتتأرجح الرواية بين الزمنين حتى نهايتها، مما يضع نهاية الرواية منفتحة على قراءة تأويلية متضادة.

وختاماً، نؤكد على ضرورة دعم التجارب الروائية، وتجسير الهوة التي تفصل الناقد عن المبدع، لا سيما في تجاربه الاولى؛ لان الهدف المشترك هو ان تستمر الرواية في فرض حضورها، وكي يتحقق ذلك؛ لابد من ان تظل لصيقة بالتجريب، ففي زمن الصورة والتكنولوجيا على الرواية ان تنافس ما هو اسرع منها في الوصل عبر الغوص في الانسان والواقع والفضاء المشترك والانفتاح على الاخر، وقراءته بمزيد من الوعي.

نأمل من الكاتب ان ينطلق في فضاء التجريب الروائي، وننتظر منه الافضل ان شاء الله.

الأسلوب الحكائي في (مفكرة رجل أمي)

السرد فن متميز بقدرته على تصوير الواقع واستلهام تناقضاته من خلال دائرة أكثر اتساعاً من أي نوع أدبي آخر. كونه يتمتع بشمولية لخارطة الحياة وقدرتها على رصد العلاقات في دائرة الظروف المعيشة.

و (مفكرة رجل أمي) الصادرة عن مركز البحوث والدراسات الإسلامية (مبدأ) في الجامعة الإسلامية ببغداد/ 2007. والذي خطتها أنامل الدكتور جبير صالح حمادي القره غولي. والتي اشتملت على ثمانية وعشرين عنواناً حملت مذكرات أيام خلت فيها يكشف الكاتب حنينه لتلك الأيام عبر الإهداء الذي تصدر الصفحة الأولى (إلى أهل محلتنا هذه الصفحات بطاقة حب ووفاء) والذكريات والمكان الذي شكل (صدى السنين الحاكي) وهذه العنوانات حملت صفة الحكايات المرسومة على وجه الزمن. فظلت تغازل الشفاه وتثير في الروح الشجن. بعد أن تركت للمتلقي تصنيفها وتحديد جنسها. إذ فيها يركز الكاتب على الهم الاجتماعي كمحرك مؤثر في توظيفه داخل بنية الحكي إذ هو ينجح في كتابة قصة واقعية تتخذ الفئات المسحوقة موضوعا وشكلا لها كما في (مفكرة رجل أمي). فالواقع المتحرك داخل هذه الأبواب استطاع أن يكون فاعلاً في بناء الاتجاهات الحكائية ومن ثم القدرة على استلهام ورصد تحولاته كون حركة الواقع في تقدمها شكلت الحوافز الجوهرية في تطور البنية الجمالية الحكائية.

ومن واقعية التصوير نقرأ "صفت على عجل ست مصاطب للجلوس بجوار الباب الخارجي لدار الحاج (حسون البقال) وأمامه ليستريح عليها الرجال الذين احتشدوا لتشييع جنازته وقد توفي الحاج في الصباح الباكر أثر مرض عضال عانى منه كثيراً..." ص89 فالكاتب في حكاياته هذه يتفهم طبيعة التناقضات والصراعات في واقعه.. فكان مساهماً في الوعي الاجتماعي والاقتصادي. وكانت ((مفكرة رجل أمي) متميزة بسرديتها التي تفتح أفق تجربة قصصية فرشت روحها على الحكي فشخصية (حسون البقال) ترتبط بواقعها من خلال ارتباطها بمجتمعها وشخوصه وهي تؤكد حضورها وخصوصيتها بالرغم من تداخل مقاطعها وتقاطعاتها.

إن حروف هذه الكتابة مزيج من الاشكال الهندسية والصور. وانماط من الخطوط يترجمها الحاج إلى لغتنا بزهو لا يقل عن زهو أمهر الرسامين السورياليين "وهو يكشف عن رموز لوحاته. كان المعتاد هو التدوين في دفتره الخاص به ويطلع على الصفحة الأخيرة منه وقد قسمها على حقول في أعلى كل حقل منها رمز منفرد يشير إلى اسم المدين يليه عدد من الرموز والصور تشير إلى تفاصيل المواد المشتراة" ص92 فالكاتب يسرد مواقفه بلغة مباشرة تحقق الوعي الخارجي للشخصية وهذا ناتج عن افتقارها إلى بعد داخلي نفسي ولهذا السبب نلحظ أن السرد لا يجري من خلال مونولوج داخلي وإنما يعتمد وصف الشخصية من الخارج والراوي العليم فيها هو الذي يحضر في السرد وليس الشخصية.

"وتذكرت أني سألت الحاج يوماً وأنا استفزه ليكشف عن لواعج قلبه: هل يبكي الرجل بسبب حب المرأة؟

نعم... والرجل الحق هو الذي يعرف متى وكيف يخفي دموعه" ص110 لذا فسرده ينحو منحى اجتماعياً في قالب ساخر يعتمد حس المفارقة ليفرغ انتقاداته ويبلور رؤيته من خلال شخوصه كما في شخصية (حسون البقال) الحامل لكل تناقضات الحياة ونفاذ الراوي إلى دواخله ليقف على هذه التناقضات ويردها إلى أسبابها بأسلوب حكائي ساخر يعتمد التقطيع الاسلوبي بأسلوب حكائي يتفاعل مع الواقع المعيش. كما في تصويره لطريقته الكتابية وكذلك في تصوير شخصية (الحاجة حسنية أم ناجي) فالمستطيل الذي

يقل طول ارتفاعه كثيراً عن طول قاعدته قد يرمز إلى (الحاجة حسنية ام نـاجي)' جارتنـا التي تمتاز بقصر قامتها وسمنتها المفرطة. ولكني ما ازال إلى الآن اجهل المقاييس التي علـى أساسها يميز (النومي البصرة) من كرة القدم المطاطية ومن (الحمص)' ص93 وضمن هذه البنية السردية يستحضر الكاتب الهم الـشعبي بلغـة محكيـة بـسيطة بعيـدة عـن القاموسـية تتوظف داخل السرد في وصف طبيعة العلاقات وطبيعة الصراعات القائمة داخل المجتمع فيبرز الراوي وهو قناع الكاتـب قدرتـه كـسارد يحكـي واقعـاً ببراعـة في التقـاط الواقـع الاجتماعي للكشف عن دواخل الشخصية المتناقضة والوعي الذي تمتلكه لذا كان وصف الواقع والشخوص مجموعة من التداخلات استطاع السارد أن يأخذ مـادة حكاياتـه منهـا ويشكلها ويركبها بطريقته الخاصة محافظاً بقدرته على نقـد الواقـع ومحاولـة تجـاوزه علـى الرغم من نقد الواقع ومحاولة تجاوزه مع التجائه إلى السرد الموضوعي البـسيط والتـصوير الفوتوغرافي السطحي الشكل والذي قاد السارد صوب تسطح الرؤية وعدم القدرة علـى إشغال فكر المتلقي وذلك بتحريك الأشخاص من الخـارج وتحكـم الـراوي فيهـا تحكمـاً تاما. مما جعل حكاياته متميزة بتسجيلها والتقاطها اللحظة العيانية بواقعية دقيقة والتعبير بروح بسيطة معتمدة التراث والحكايـة في بنائهـا الـسردي فـالراوي ينـسج قـصته حـول الحكاية الشعبية ويكسبها شفافية وقدرة على بحث الواقع ضمن تناقضاته. فكانت (مفكرة رجل أمي) متميزة بالرغم من تغلب الشعارية في منهجها الختامي فكانت قريبة من الوعي الموضوعي للواقع الذي تصوره. كما في (بكـى علـى فقـال لـه احـد المـشيعين: لا تبـك فالرجال لا يبكون).

الفصل الثالث

تقويل النصوص النقدية

الفصل الثالث

تقويل النصوص النقدية

فاضل ثامر و"المبنى الميتاسردي في الرواية"

تشتغل (ما بعد الحداثة) على قضايا عديدة في فرض أطروحاتها النظرية وإرسائها وهي تضع نهاية للوجودية وتقويض المركزية (الميتافيزيقية) والمظاهر الابستمولوجية الشائعة ويشكل (الميتا/ الماوراء) إحدى هذه القضايا في تجلية اهتماماتها لاسيما في الأدب والفن، فقد ارتبط مفهوم (ما وراء السرد) "بالبنى الشكلية في الكتابة الروائية أي الاهتمام الملحوظ جداً بالشكل أو بالتكنيك الروائي وذلك على حساب الحكاية ودلالتها، فما وراء السرد يعيد النظر بماهية الكتابة وإشكالية التمثيل الأدبي والتشخيص الواقعي عبر بيان الدوافع الكامنة وراء التأليف والكتابة ونظم صياغة المرويات وتتابعها ونظام ظهورها" لأن دوافع السرد الروائي أصبحت مستهلكة على حد تعبير الباحث حسن مجاد. وقد سمته (لندا هتيشون) بـ (ما وراء القص) وعرفته بأنه "السرد النرجسي الذي يتضمن تعليقا على سرده وهويته اللغوية" وميزته عن (ما وراء القص التاريخي) الذي عدته "أحد أنواع الرواية (المابعد حداثية) التي ترفض إسقاط المعتقدات والمعايير الحالية على الماضي، وتؤكد على خصوصية وفردية الحدث الماضي... [مشيرة] إلى إن الماضي كان موجوداً يوماً ما ولكن معرفتنا التاريخية عنه قد انتقلت لفظياً أو سيميائياً، إذ يشير ما وراء القص التاريخي إلى الحقيقة الكامنة في توظيف الاتفاقات المناصية للكتابة التاريخية من أجل تسجيل وتقويض سلطة المصادر وموضوعيتها والتفسيرات التاريخية"، فشيوع (ما وراء السرد) هو شيوع لظاهرة (المابعد) التي طالت جميع الأشكال التعبيرية والفنية كـ (السينما) و(المسرح) و (الفنون التشكيلية) لأن تجليات (ما بعد الحداثة) تتحقق في صورة عرقلة الخطاب وطرائق التمثيل وتقويضها، وعلى الرغم من أن مصطلح (ما وراء السرد) أو (ما وراء الرواية) يعد جديداً في صياغته التي ظهرت منذ

السبعينيات على يد (وليم غراس) عام 1970 غير إن مظاهره وممارساته قديمة قدم الرواية ذاتها ولكن من غير مقصدية ذاتية أو رؤية واعية للمفهوم.

يعرف الناقد عباس عبد جاسم (ما وراء السرد) بأنه "هو السرد الذي يعمل دالاً على سرد آخر هذا السرد هو مدلول عليه" وقد جاء تيار (ما وراء السرد) كرد فعل لمظاهر "الإقصاء والإلغاء التي حلت بالمؤلف ولإبراز دوره في عملية الخلق الأدبي إذ سيكون المؤلف طرفاً في التأليف ويضع في روايته إرادته وتصوره ويترك فراغات للآخر" فالروائي يلج عالم الرواية متحدثاً عن آلياته السردية التي تدلنا على كيفية نشوء القصة ونموها واكتمالها وفق برمجة دلالية واعية، وفي ذلك محاولة من الروائي (المؤلف) كسر الإطار التجنيسي للرواية بهدف خلخلة قواعد السرد المألوفة ونظم الكتابة وشرائط التلقي، "ويبقى على امتداد الرواية يفكر في صياغة المرويات الممكنة في التصنيف". وعليه فإن (ما وراء السرد) يتجلى في أكثر من تقنية وظهور المؤلف واحدة منها، فهناك التنوع الأسلوبي بين (أسلوب ما وراء الرواية) الذي ذكرناه والذي يظهر فيه "انشغال الرواية بموضوعها وشكلها لتكسر الحبكة القصصية بإدخال (المخطوط) والوثائق النصية [الأوراق، الرسائل، الدفتر، سجل المكالمات الهاتفية...الخ] في النص الروائي بظهور المؤلف أو غيره، و(أسلوب ما وراء القص في كتابة التاريخ) و(أسلوب ما وراء المسرح) أو ما يعرف (بالمسرح داخل المسرح).

لقد تنازعت المفهوم مصطلحات كثيرة جداً منها (رواية الوعي الذاتي أو الانعكاس الذاتي) و (الرواية داخل الرواية) و(ما وراء القص) و(التسارد) و(الانصراف السردي) و(الحكاية داخل الحكاية) و(ما وراء النص) و(رواية الضد) و(الرواية النرجسية) أو (السرد النرجسي) و(رواية التمثيل الذاتي) وعشرات غيرها، ولكن مصطلح (ما وراء السرد) رسخ نفسه مصطلحا منتخبا ومثله هيمن (ما وراء القص) و(الميتاسرد)، وكان لـ (ما وراء السرد) حضور في أدبنا العربي (إبداعا سردياً ونقداً)، فقد تمثل في الروايات العربية والعراقية بعد منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، وإن كان بلا مقصدية أو رؤية عميقة لتلك التقنية.

وليس غريباً أن نجد ناقداً عراقياً نابهاً ومثقفا مثل فاضل ثامر الذي عرف بحرصه الثقافي وثرائه المعرفي المتعدد ونقده المتتبع لما يصدر في الغرب تنظيراً وترجمة أن يتخذ من الاتجاه (الميتاسردي) في الرواية العربية مادة لكتابه (المبنى الميتاسردي في الرواية) الصادر عن (دار المدى) نهاية عام 2013، ومن تفحصنا للكتاب الفيناه عملاً إجرائياً بامتياز، إذ يغلب عليه الجانب الإجرائي الثر وهو أكثر ما يعوزنا في النقد العراقي والعربي، وفي واقع الأمر أن التطبيق هو الجانب الذي يبرز قدرة الناقد على الإبداع كون التنظير مادة متوافرة في متون الكتب والدراسات، فنلحظ على الكتاب إجراءاته التي غطت أكثر من خمسين عملاً روائياً عراقياً وعربياً وهو جهد طيب في المدونة النقدية العربية وإضافة نوعية في حقل (ما بعد حداثي) غير شائع، وعلى الرغم من أعطاء المؤلف تصوراً عن كيفية تأليف كتابه وإنه عمل على ملاحقة موضوعة (الميتاسرد) لأكثر من عشرين عاما، وأنه لم يخضعه لمنهج أكاديمي تنظيمي بقوله "لم ألزم بكتابة كتاب أكاديمي أو منهجي منضبط لتجليات الميتاسرد في الرواية العربية"، ونحن وإن تلمسنا له العذر في أن ولعه النقدي بالجديد وليبراليته الثقافية ومتابعاته الثرة، تشغله عن المنهجية التأليفية المنضبطة، فإننا بوصفنا أكاديميين نحاول سحب المؤلف إلى اشتغالاتنا الاكاديمية- وهو غير بعيد عنها- ونسائله ونحاوره فيما نراه برؤيتنا النقدية المتواضعة أمام ثرائه النقدي، حرصاً منا في جعل كتابه- شاء أم ابى- مرجعاً للدراسات الأكاديمية- وهو كذلك- ينهل منه الباحثون وطلبة الدراسات العليا بما يسد حاجتهم العلمية.

ينطلق الناقد فاضل ثامر في تكوين دلالة مصطلح (الميتاسرد) من أفق المقاربة المعجمية "لتلمس تفسير يبدو فيه المصطلح خارج مدار معناه وهي مقاربة تضمر التضاد في سبيل تكوين المعنى الاصطلاحي، فثمة فرق بين مصطلح (السرد) و (ما وراء السرد) فرق يتجلى في العنصر العالق به وليس فرقاً في الرؤية، ويحدد فاضل ثامر مدى المشكل الدلالي للبادئة الاصطلاحية بقوله: والبادئة أو السابقة الأولية meta التي تتقدم بعض المصطلحات تثير اشكالات كثيرة في مجال النقد والسرديات". وشرع فاضل ثامر إلى الوقوف على ماهية المصطلحات المجاورة والمتعددة لـ (ما وراء السرد) وتصبح المقاربة الاجرائية شواهد وأمثلة دالة على المفاهيم النظرية، ومهما يكن من شيء فأن محاولة

فاضل ثامر في تقريب المصطلح ومفاهيم (الميتا – سرد) للقارئ العربي تفصح عن مسعى جديد في الكتابة الروائية وتعيد النظر في مفهومي (الواقع) و (المتخيل).

نبدأ محاورتنا من العنوان، فالكتاب في أصل عنوانه على ما صرح بـه المؤلـف هـو (المبنى الميتاسردي في الرواية العربية)، ولا ندري لماذا غيره برفع مفـردة (العربيـة) منـه؟ مع أن الكتاب ينفتح على روايات عربية كثيرة فضلاً عن العراقية، كما أنه خرق العنوان بتناول بعض القصص القصيرة مثل (اهتمامات عراقية) لجمعة اللامـي، مـع أنـه وضـع تذييلاً في كتابه وخصصه للمجاميع القصصية القصيرة التي تشتغل على (الميتاسرد) وهـي التفاتة ذكية ومهمة من الناقد من أجل لملمة كل ما كتب في هذا الاتجاه الميتاسـردي علـى المستويين الروائي والقصصي مع إن الشائع من هذا الاتجاه في الرواية فقط.

دأب الناقد في كل كتابه على أن يفرد عنوانا مستقلاً للحديث عن رواية واحدة مـا عدا ثلاثة مواضع جمع فيها الحديث عن روايتين في عنـوان واحـد وهـي (بـصرياثا لمحمـد خضير و المقامـة البـصرية/ لمهـدي عيـسى الـصقر) و (أوتـار القـصب/ لمحـسن جاسـم الموسوي والسواد الاخضر الصافي/ لعباس عبد جاسم).

في وقفة تعريفية بالكتـاب والمـصطلح واشتغالات الناقـد باتجـاه مـا بعـد الحداثـة ولاسيما اهتمامه بالميتاسرد منذ عقـد التـسعينات، جـاء التمهيـد مختـصراً جـداً وبـأربع صفحات فقط بعنوان: (البنية الميتاسردية بوصفها نزعة ما بعد حداثيـة) قـدم فيـه إضـاءة لبعض مفاهيم (الميتاسرد) مجترحاً مفهوماً بديلاً أسماه (المرجعية الذاتية)، فـنحن نقـترح على الناقد أن يكون ذلك التمهيد مقدمة لكتابه، ويجعل عنوان المبحث الذي يليه (الميتـا سرد ونرجسية الكتابة السردية) تمهيداً يليق بالكتـاب مـادة وحجمـاً، لكـي يخرجـه مـن الدراسات الإجرائية لكونه مدخلاً تنظيرياً يستعرض فيه المصطلح وترجماته والمصطلحات المجاورة له وتمثلات (الميتاسرد) في الرواية العراقية والعربيـة حـسب التسلـسل التـاريخي. والمقترح الذي قدمناه يفترض معالجة ما وقع فيه مـن خلخلـة في التنـاول إذ بـدأه الناقـد باستعراض تمثلات (الميتاسرد) في الأدب العراقي بدءاً من (سابع أيام الخلق) لعبد الخـالق الركابي و(كراسة كـانون) لمحمـد خـضير و(ظـلال علـى النافـذة) لغائـب طعمـة فرمـان و(الخراب الجميل) لاحمد خلف وغيرهم، وصولاً إلى الأدب العربـي مبتـدئاً مـن محمـد

برادة في (لعبة النسيان) ومؤنس الرزاز في (اعترافات كاتم صوت) وغيرهم. ثم بانتقالة غير ممهدة يعود ثانية إلى مفهوم مصطلح (ما وراء السرد) أو (ما وراء الرواية) من بدايات ظهوره في الرواية العالمية الأمريكية والأوربية خلال ستينيات القرن الماضي، ومن ثم يعاود الحديث عن بدايات التوظيف الروائي العراقي مبتدئاً من جبرا إبراهيم جبرا في (صراخ في ليل طويل) نزولاً إلى غيره.

ما يثير الاستغراب أن المؤلف وهو يستعرض مفهوم الميتاسرد ومن اشتغل عليه من الغربيين في عنوانه الذي اقترحناه تمهيداً للكتاب (الميتاسرد ونرجسية الكتابة السردية) أهمل تماماً من اشتغل عليه من العرب والعراقيين ولاسيما الناقد (عباس عبد جاسم) الذي كان رائداً في إصدار كتابه الموسوم بـ (ما وراء السرد ما وراء الرواية) الصادر عن دار الشؤون الثقافية 2005 وهو كتاب تنظيري فيه بعض الإجراءات النقدية النابهة واللافتة لبعض الروايات التي تمثلت المفهوم واشتغلت عليه، وكنا نأمل من الناقد فاضل ثامر إبداء الرأي بالكتاب ودقته في فهم الظاهرة وتمثلاتها ما دام قد استعرض مجمل الدارسين الغربيين.

انطلاقاً من رغبتنا الأكاديمية في تصنيف منهجي لعمله الكبير كنا نأمل لو أنه جمع الروايات التي تنضوي تحت ثيمة ميتاسردية واحدة ذات تقنية محددة بعنوان منفصل ثم تنضوي الروايات المعنية بتلك الثيمة تحته، تسهيلاً للدارسين وتنظيماً للعمل النقدي الذي يعد جديداً في حقله، مثلما فعل في مبحث (الهوية السردية للمدينة) مثلاً. كأن يفرد عنوانات مثل: (المخطوطة لعبة ميتاسردية) ويتناول الروايات التي تحمل تلك التقنية وتنضوي تحت تلك الثيمة بتفصيلاتها المتعددة: المخطوطة، الأوراق، الكتاب، الدفتر، السجل...الخ، أو (الميتاسرد والمدونة الصحفية) أو (الميتاسرد والسيرة الذاتية) وغير ذلك، علماً أنه تتوافر اكثر من رواية للثيمة الواحدة المدروسة في الكتاب.

كم تمنيت من الناقد فاضل ثامر لو ألقى بظلاله على التأليف الروائي النسوي وأفرد عنواناً خاصاً مثل (الميتاسرد لعبة نسوية) بإضاءة باهرة للابداع النسوي العراقي والعربي في هذا المجال تتيح للمتلقي رصدها بشكل منفصل ويميزها عن ابداع الرجل بدلاً من جعلها في أماكن متباعدة من كتابه وبشكل محدود، وبعداً للرتابة وبعثاً للطرافة كان

باستطاعة الناقد أن يجعل الروائيين العرب تحت عنوان موحد ليتجلى لنا المقارنة بين الأدب العراقي والعربي.

يخرج القارئ للكتاب بفهم محدود للميتاسرد على أنه: "انفلات من القيود والأعراف الكتابية [السردية] عبر الإعلان عن العمل الكتابي بالتصريح به أو من خلال مخطوطة أو مدونة رقمية أو صحفية أو مذكرات ويوميات ورسائل" فهو بذلك يحجم القارئ ويجعله متلقياً سلبياً غلق عليه ميدان الميتاسرد بهذه التقانات المرصودة مع أن توجهات ما بعد الحداثة جاءت لتخلق عالماً بلا حدود في هذا الشأن، فلو أن الناقد نشر جناحي ثقافته الممتلئة على كل تقانات الميتاسرد ومظاهره مع أن عيناته المدروسة وغيرها مما لم يدرسها تحتوي تلك التقانات، لجعل المتلقي يسوح في ميدان المعرفة الميتاسردية ناقداً واعياً لاجراءاتها ونود أن نشير إلى بعض تلك التقانات منها ما توافر في كتاب الناقد من غير أن يربطها بالميتاسرد ويجلي توظيفها فيه من مثل: (التناصية) التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالميتاسرد كونها أوسع وأشمل من التناص، حسب ما أشارت إليه سوزان أونجا وغيرها، فالنصوص الميتاسردية "تتضمن تلميحات تناصية واقتباسات من نصوص وخطابات أخرى" إذ توافر التناص بشكل كبير ولافت في كتابه من خلال ربطه للرواية المدروسة برواية أخرى لروائي سابق عربي أو أجنبي، وذلك يدل على ثقافة واسعة وشاملة للمؤلف لكن من غير أن يربط ذلك بالميتاسرد بشكل جلي أو يجعله من آلياته، والتناصية تقوم على ربط العمل باعمال اخرى "لأن النص والشخصيات المتضمنة تشير دائماً إلى نصوص أخرى لمؤلفين اخرين... إذ لا نص موجود بوصفه كلاً مستقلاً ومكتفياً بذاته عن النصوص الأخرى" والتناصية "تستبدل العلاقة المرتابة بين المؤلف والنص بالعلاقة بين (القارئ والنص) تلك التي تموضع المعنى النصي ضمن تاريخ الخطاب نفسه، ولا يمكن اعتبار العمل الادبي أصيلاً لأن أي نص هو جزء من خطابات سابقة".

تناول الناقد في مجمل إجراءاته النقدية (السرد الذاتي) بضمير المتكلم و(المونولوج) من غير أن يكشف عن الطريقة التي تفهم المتلقي كيفية الفصل بين التوظيف الميتاسردي لها وبين ما يدخل في السرد عامة. ومما يمكن عده آليات ميتاسردية لم يقف عليها مؤلف الكتاب (تنظيراً واجراء) مثل: التمثيل الذاتي، السخرية والتهكم، من الماضي،

العصاب الذهني، اللغة الكنائية فضلاً عن أسلوب (ما وراء المسرح) في المتن الميتاسـردي الروائي، الذي تناوله الناقد بابتسار شديد في تمهيده إذ جعله عملاً يخلو من وعـي ذاتـي ذي مقصدية ما بعد حداثية في روايتي (ظلال على النافذة) لغائب طعمة فرمان و(الخراب الجميل) لاحمد خلف غير أنه لم يربط رواية (حديقة حياة) للطفية الـدليمي بهـذا الاتجـاه الذي فيه وعي ذاتي للاشتغال على ما وراء السرد.

لم يفض الناقد الاشتباك بشكل جلي العلاقة بين السيرة الذاتية الروائية أو الروايـة السيرية واللعبة الميتاسردية وهو يتناول رواية (الحلم العظيم) لاحمد خلف، واشواق طائر الليل لمهدي عيسى الصقر، وغيرهما.

ومع أن الناقد اشتغل على التقنيات (الميتاسردية) غـير التقليديـة المتمثلـة بتـوريط المؤلف نفسه مع الشخصية الروائية ونبذ الحبكة التقليدية ورفض أن تصبح الحياة حقيقيـة وتدمير الميثاق الروائي في تحويل الحقيقة إلى مشتبه به بدرجـة عاليـة لاسـيما عنـد انتهـاك المؤلف للمستوى السردي وبالاسم الصريح من خـلال؛ الوثـائق، والأوراق، والـدفتر، والرسائل، والتحقيق الصحفي، وسجل الهاتف...الخ في إطار حديثـة أي المؤلـف عـن الآليات السردية أو الانظمة الروائية عن وعي وزيف أدبية العمل والانحراف عن الاسس السردية غير إن الناقد لم يقف جلياً عند (السيرة الذاتية لكتاب متخيلين) وعرض مناقـشة (الاعمال الروائيـة لكتـاب وردت اسمـاؤهم الـصريحة) في متـنهم الروائـي، و(التعليـق النصي/ التطفـل بـالتعليق علـى الكتابـة) و(اعـادة كتابـة تمثـل الماضـي في الروايـة وفي التاريخ) لأجل كشفه أمام الحاضر ومنعه من أن يكون حاسماً مع انه تحـدث عـن البعـد الحاضر في النصوص الروائية بوصفها الوظيفة التي يمكن القارئ من أن يفهم العملية التي تمكنه من قراءة العالم بوصـفه نـصاً. ولم يـشر إلى قـضية مخاطبـة القـارئ مباشـرة تجـاوزاً للمروي له النصي ولهذا سمـوا الـراوي بـالراوي (الابعـادي) أو يـسمونه (التقـريبي) في بعض الأحيان كونه يبعد الأول ويقرب القارئ.

مع علمنا بأن ما وراء السرد فضاء يعمل على تأطير السرد ليكـون البنـاء الروائـي بناءً طبقياً تتعدد فيه المستويات السردية وتتداخل نلاحظ على تحليلات الناقد اسـتطراداته بعيداً عن (الميتاسرد) من مثل الوقوف على العنوانـات ودلالاتهـا، والتعريـف بـالروائي

واعماله السابقة وملخص عن سيرته الذاتية أحياناً كما فعل مع شاكر الانباري وفهد الاسدي وموسى كريدي وعبد الستار ناصر وجمعة اللامي واخرين، وحديثه عن (السرد الذاتي) و(السرد الموضوعي) والراوي العليم، وانشغالاته بالزمن السردي في استباقاته واسترجاعاته فإن لم تكن تلك من آليات (الميتاسرد) الجديدة فلماذا الوقوف عليها بهذا الاتساع الكبير الذي غطى اجزاءً وافرة من الكتاب تقريباً؟ ومن ذلك ما تناوله في عنوان (الهوية السردية للمدينة) إذ غاب الربط الواضح بين النصين الممثلين للثيمة في أثناء التحليل كأن يعمل مقارنة بينهما مثلاً وهما (بصرياثا لمحمد خضير والمقامة البصرية لمهدي عيسى الصقر) إذ انتقل لتنظيرات عامة عن الزمن السردي وبناء الحبكة مع غياب الربط بين تلك التنظيرات السردية والنصين المختارين.

وكذلك فعل مع روايتي (تقاطع الازمنة) لحمود الظاهر (أشواق طائر الليل) لمهدي عيسى الصقر فالأولى رواية فنتازية والأخرى رواية سيرة تشتركان في الحصول على مخطوط يقوم الراوي فيها بنشره، وفي النص الروائي لموسى كريدي (أصوات في المدينة) أعطى صورة عن التطور القصصي عند الروائي وقام بتحليل سردي لروايته واستطراده في ذلك من غير أن يوضح العلاقة مع الميتاسرد، وكان باستطاعته أن يقف على (الملامح الكنائية) فيها والتي تندرج ضمن آليات الميتاسرد ويقف عندها بجلاء لا أن يكون حديثه عنها غامضاً.

ومثل ذلك تناوله لرواية (دروز بلغراد) لربيع جابر من زاوية تاريخية جعلها بعنوان (التاريخ بوصفه حاضراً في الخطاب الروائي) عرض فيه لأحداث الرواية والحركة السردية ذات المنحى الخطي والأفقي من الماضي إلى الحاضر والتلاعب بالسرد والزمن التتابعي الحقيقي وتنوع أساليب السرد والمونولوج...الخ. ولم يكشف عن زاوية التناول الميتاسردي فيها، بمعنى كان عليه أن يوضح تقانات الميتاسرد المتمثلة فيها، فنحن بذلك يمكن ان نعد تحليله للمونولوج والاستباقات والاسترجاعات ومستويات السرد والرواة من آليات السرد المتداولة. ففي رواية (اسمه الغرام) لعلوية صبح هناك استطرادات في التحليل السردي، ولكن اللافت استعماله لأول مرة (الزمن) بوصفه بنية ميتاسردية تقوم على المراوحة بين الماضي والحاضر الزمنية في الرواية الأخرى كونها لعبة ميتاسردية.

لم يتناول الناقد روايات عراقية مهمة ذات مبنى (ميتاسردي) يمتلك وعياً ذاتياً ولم يشر في مقدمته إلى سبب اهمالها أو عدم الإشارة إليها، منها: (حكايتي مع رأس مقطوع) و(بعل الغجرية) لتحسين كرمياني، و(ترنيمة امرأة.. شفق البحر) لسعد محمد رحيم، و(خسوف برهان الكتبي) للطفية الدليمي، (اسمها الصريح وارد فيها)، و(محنة فينوس) لاحمد خلف، و(اليوسفيون) لحسن كريم عاتي، و(غسق الكراكي) لسعد محمد رحيم و(مستعمرة المياه) لجاسم عاصي و(متاهة ادم) لبرهان شاوي، و(انزياح الحجاب بعد الغياب) لجاسم عاصي، و(حارس التبغ) لعلي بدر، و(حديقة حياة) للطفية الدليمي و(غرفة الفراغ) لحمد مزيد و(خضر قد والعصر الزيتوني) لنصيف فلك و(الأسلاف في مكان ما) لسعد هادي و(يواقيت الارض) لميسلون هادي، و(قراءة في أوراق هاني بن عبد الرحمن الطائي) لهلال البياتي، و(عالم النساء الوحيدات) للطفية الدليمي.

غابت عن الفهرسة والعنوانات الداخلية عناوين الروايات المدروسة أو أسماء الروائيين، الأمر الذي يشكل عبئاً على القارئ الباحث، لأنه قد يكون بحاجة إلى متابعة روائي ما أو رواية بعينها مما يضطره إلى مراجعة الكتاب بأكمله تصفحاً للحصول على غايته. وبنزعة أحسبها – نرجسية– جعلته مكتفياً بذاته عن الآخرين حتى غابت في أغلب الدراسات النقدية – في الكتاب الإحالات والهوامش ولم نجد له إشارة لدراسة سابقة للروايات التي تناولها غيره وهو يشتغل عليها ولاسيما الروايات العربية.

ومما يلحظ على الناقد تضمينه نقداً (أيديولوجياً) كثيراً للنظام السابق بطريقة مبالغ فيها بوصفه نظاماً دكتاتورياً وشمولياً وتسلطياً قامعاً في معرض تحليله للروايات وهذا برأيي يحول التوجه النقدي الموضوعي إلى شخصية فكرية سياسية تظهر فيها (الايديولوجيا) بشكل لافت، وكأنه يتخذ من النصوص المدروسة أداة للإدانة عما يبعده – حاشاه– عن الحيادية النقدية أو الموضوعية التي يتسم بها، والمتجلية في كتاباته النقدية ودراساته المتعارف عليها.

بعد تقصينا القرائي للكتاب نلمس غياب تعليل نقدي لتبني الروائيين العراقيين بالأخص لهذا الاتجاه ما بعد الحداثي في زمن متقدم أي قبل بلورة المصطلح بعقدين من

الزمان، فهل كانت تلك التقنية مجرد لعبة فنية جمالية أو تجريب سردي يختبئ وراءه مغزى آخر أو ظروف سياسية واجتماعية استدعت الكتابة على هذه الشاكلة؟

وأخيراً فكتاب (المبنى الميتاسردي في الرواية) ينم عن حس نقدي متقدم وثقافة معاصرة ثرة وشغف علمي بتطوير النقد الأدبي نحو آفاق (ما بعد حداثية) تنظيراً واجراءً، بما ينفتح على المسيرة النقدية الكونية من غير أن يجر اذيال التقليد والقولبة الذهنية، فقد تمثل ذلك في إجراءاته المنفتحة على مختلف الاجيال من الروائيين العرب والعراقيين والقصاصين المحدثين، وللناقد فاضل ثامر الفضل في رصد ظاهرة التوجه (الميتاسردي) المبكر في نتاجات المبدعين ومتابعته الدقيقة لأعمالهم وتطورهم الروائي، بما يجعله قريباً منهم في نقوداته الحفية بهم وعنهم مما يعطي انطباعاً طيباً عن تطور تجربتهم الإبداعية في مجال السرد، أنه بحق مشروع لفتح افاق النظر النقدي العربي على تشكيل أنماطه الإبداعية، وإن كل ما طرحناه هو تساؤلات وملاحظات نابعة من إعجابنا بهذا العمل النقدي الجديد ورغبتنا في الافادة الكبيرة منه في مجال الدراسات الأكاديمية.

نقد المنهجيات الحديثة

إذا كان غير واحد من الدارسين يرى أنّ تبنّي المنهجيات الحديثة في تحليل الخطاب الأدبي (ولا أقول الشعر) لم يكن أكثر من (موضة) سيطرت على الفكر النقدي العربي الذي بدا "منبهراً بالأنموذج الأوربي ومتحمساً له وكأنّه وجد ضالته"[1]، فإننا بالمقابل من ذلك نرى أنّ قسماً مما كُتبَ ويُكتبُ في نقد هذه المنهجيات وتطبيقاتها في اللغة العربية لايعدو هو الآخر أنْ يكون (موضة) ثانية استهوت قسماً آخر من الدارسين.

وعلى الرغم من إيماننا العميق بما يسوقه هؤلاء المنتقدون من أسباب دعتهم إلى تبنّي موقف الرفض والقطيعة لهذه المناهج؛ من قبيل أنّ للنص العربي خصوصيته التي تجعله "يتحسّس من قبول (القوالب) التي لاتنسجم مع حركته في واقع أدبي خاص وثقافة

---

(1) بين الذات والآخر، د. شكري عزيز الماضي، مجلة الموقف الثقافي، العدد التاسع، 1997م، 23. وينظر: المنهجيات الحديثة لنقد الشعر، اهتزاز العقلنة، د. عبد الكريم راضي جعفر، 3.

خاصة، وله عمق تاريخي، ونسق يمتلك إرثاً له دلالات خاصة"[1]، ومن قبيل أنّ هذه المناهج أو المنهجيات الحديثة ما زالت تطرح علامات استفهام كثيرة في مواطن نشأتها، وأنها رغم الخطوات الكبرى التي خطتها ليست أكثر من محاولات تضاف إلى ما سبقها، وينضاف إليها ما يليها [2]، فإننا لا نأتي بجديد عندما نقول إنّ هذا النقد لم يخلُ هو الآخر من إرباك ظاهر يُحاكي ما نجده في كتابات قسم ممن تبنّى هذه المناهج في مشروعه النقدي، ولاسيما في مراحل التبنّي الأولى (بداية عقد الثمانينيات).

إن الإلمام التام بالمنهجيات الحديثة في النقد، على امتدادها وتشعبها، دعوى تبرأ منها أكثر النقاد، كما تبرّأ منها الدكتور عبد الكريم راضي جعفر في مقالهِ آنف الذكر [3]، غير أنّ باب القول وإبداء الرأي في هذه المنهجيات وفي الممارسة النقدية المرتبطة بها يبقى مشرعاً، ونظنّ أنه سيبقى مشرعاً إلى وقت قد لايكون قريباً، ومن هذا المنطلق لا نجافي الصواب إذا قلنا إنها اشتملت على آراء قيمة لكاتبها صاحب الخبرة الطويلة، كشاعر، وناقد، وأكاديمي. جميل من الدكتور اعترافه منذ البدء بـصعوبة المقروء تلقياً نظرياً وإجراءات تطبيقية"[4]، فجميل منه أيضاً التأشير الموثّق بالنصوص لمظاهر الإرباك الذي رافق هذه المناهج منذ ظهورها في الغرب- فرنسا على وجه التحديد - وحتى نقلها أو (استيرادها) إلى اللغة العربية، ثم تبنيها من عدد من النقاد في كتاباتهم، لقد كان الدكتور بارعاً في اقتباس النصوص وعرضها ونقدها بأسلوب جميل واضح لا لبس فيه. كما كان بارعاً في حديثه عن خصوصية الكتابة الشعرية، وما تثيره هذه الخصوصية من مشكلٍ عندما نخضع نصاً شعرياً معيناً لمنهج نقدي، سواء أكان هذا المنهج نصياً أم سياقياً. كثيرة هي الملاحظات التي تحسب للدكتور في مقاله آنف الذكر، ولو حاولنا استقصاءها كلها لأطلنا، وهي -على أية حال- ظاهرة لكل من يعالج هذه المقالة بقراءة واعية، ولكننا على الرغم من كل ما تقدم نسجّل على هذا الجهد النقدي المتميّز ما يلي من الملاحظات:

---

(1) المنهجيات الحديثة لنقد الشعر، 3.

(2) ينظر: م. ن، 4.

(3) ينظر: المنهجيات الحديثة لنقد الشعر، 2.

(4) م. ن، 2.

1 – **الشاعر ناقداً:**

إنّ من يقرأ المقال لا تخفى عليه حقيقة ظاهرة، وهي أنّه – أي المقال – كُتبَ بروح الشاعر – الناقد، لا بروح الناقد – الشاعر، والفرق واضح بين الحالين. لقد بدا الدكتور في كثير من المواضع أكثر إخلاصاً لمشروعه الشعري (أو لفهمه الخاص للشعر)، وقد انتهى إلى نتيجة مفادها أنّ "الشعر – الشعر وحده – بلا منهج، وأكبر من المنهج، حيث لا تضغط (عقلنة)، ولا تسرح نزعة ذاتوية مفلتة"[1]، ومن منّا لا يشارك الدكتور رأيه هذا ؟ فالشعر كما هو معروف –الآن على الأقل– لا منهج له، والشاعر حرٌّ في اختيار أدواته، وتوظيف لغته، وللشعراء في ذلك مذاهب شتى؛ ولكن أينسحب هذا القول على نقد الشعر أم أنّه –أي النقد– كالشعر يجب أنْ يكون بلا منهج؟ إنّنا نلمس فيما كتبه الدكتور دعوة إلى رفض المنهجيات الحديثة في نقد الشعر (وإن لم يُصرح بذلك)، لا لكون هذه المنهجيات لم تستوعب التجربة الشعرية في كل جوانبها كما هو معروف، بل لكونها سارت في طريق (عقلنة) الشعر، وهذا ما يرفضه الدكتور رفضاً قاطعاً، ونرى أنّ في هذا شيئاً من اللبس؛ لأنّ (عقلنة) النقد لاتعني بأي حال من الأحوال (عقلنة الشعر)، وحسبنا أنْ نورد هذا النص من كتاب بنية اللغة الشعرية لجان كوهن، وهو الكتاب الذي اقتبس منه كاتب المقال في أكثر من موضع، يقول كوهن: "إنّ اعتبار الشعر واقعة، كغيرها من الوقائع، قابلة للملاحظة علمياً وبالتحديد كميّاً يؤدي ضرورة إلى صدم الإحساس العام... ولكن يجب أنْ نفضح مرة أخرى الخلط المتجدد على الدوام بين الملاحظة والواقعة الملاحظة. فالشعر يعارض العلم كواقعة غير أنّ هذه المعارضة لاتمس في شيء المنهج المتبنّى للملاحظة"[2].

2 – **البنيوية ومناهج الحداثة:**

يحاول الدكتور في مقاله أنْ يختزل مناهج الحداثة في البنيوية، متجاهلاً بصورة أو بأخرى، بقية المناهج النصية التي انبثقت منها أو تمرّدت عليها. وقد يكون هذا الأمر

---

(1) المنهجيات الحديثة لنقد الشعر، 21–22.

(2) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م، 24.

مقبولاً لو أنّ المقال المذكور كُتبَ في ثمانينيات القرن العشرين، على سبيل المثال؛ لأننا نعرف أنّ البنيوية أصبحت وقت كتابة الدكتور لمقالته (عام 1997م) جزءاً من التاريخ. ولعل الأغرب من ذلك أننا نراه يشير في خاتمة مقاله – وكأنّه يتنبأ – إلى أنّ الحياة كفيلة بأنْ تطلق الأيام القادمة تسمية (البنيوية التقليدية) أو المنهجيات القديمة [1]!!

3 – منهج البحث (الإحالات):

يقول الدكتور عبد الكريم في مقالٍ منشور في مجلة الأقلام: "لايمكن أنْ أكون كاتباً صحفياً – كما يفعل كثيرون – يُغيرون (كذا) على أفكار من دون إشارة إلى مصدرها حتى يظن القارئ أنها من بنات أفكارهم... ثم أنّ الأمانة العلمية تقتضي ذلك من باحث... ما زال يتعلّم ويُعلّم في آن واحد"[2] وهذا كلام جميل ومسؤول يكشف عن مدى حرص الباحث على الأمانة في النقل والاقتباس –وهو أمر نُقرُّ بهِ للدكتور– ولكننا في الوقت نفسه نبدي استغرابنا الشديد عندما نقرأ في الصفحة (9) والصفحة (10) من مقالة الدكتور، حيث نجد نصاً طويلاً مؤلفاً من فقرتين تبدأ الأولى بـ"ولعل أفضل ردّ..." [3] وتبدأ الثانية بـ"ويمكن النظر إلى موضوعة..."[4]، ومع أنّ الفقرة الأولى منقولة بالنص من كتاب (معرفة الآخر) للباحث عبد الله إبراهيم وزميليه[5].

أما الفقرة الثانية فتكاد تكون نصاً حرفياً منقولاً من الصفحة (64) من الكتاب نفسه، وقد أشار الدكتور في هامشها إلى المرجع المذكور بعبارة: (ينظر)...، فهّلا فعل

---

(1) ينظر: المنهجيات الحديثة لنقد الشعر، 22.

(2) نظرية الشعر عند نازك الملائكة، اضطراب التلقي أم اضطراب التوصيل، د.عبد الكريم راضي جعفر، مجلة الأقلام، العدد الخامس، السنة الخامسة والثلاثون، أيلول 2000م، 111-112.

(3) المنهجيات الحديثة لنقد الشعر، 10-11.

(4) م. ن، 11.

(5) ينظر: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج الحديثة، عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، 67، ومن الجدير بالذكر أن الفقرة الأولى المذكورة تضمنت في المرجع الذي نقلت منه نصاً منقولاً من الصفحة (58) من كتاب الدكتور فؤاد زكريا (الجذور الفلسفية للبنائية) كما أشار إلى ذلك المرجع المذكور في هامش الصفحة !!.

مثل هذا في الفقرة التي سبقت، حتى لايظن القاري ظن سوء، وهو – أي الدكتور – يربأ بنفسه عنه لسعة علمه.

مفهوم الأسلوبية الجمالية في مشروع سمير الشيخ النقدي

يُعد الناقد سمير الشيخ من الناشطين في مجال النقد والإبداع الشعري وهو حاصل على الماجستير في (الأسلوبية الأدبية)، وله باعٌ طويل في الترجمة الأدبية واللغوية، وشارك في مؤتمرات علمية في مجال اللسانيات، وله دراسات مهمة في الثقافة والترجمة والخطاب النقدي، كما صدر له كتاب باللغة الإنكليزية في لندن عام 2012 بعنوان (الوردة الزرقاء عند الغسق) فضلاً عن دراسات أخرى بالعربية منها (الزنبقة الصوفية في جادة النقد) و(الغاب، دراسة أسلوبية في الشعر العربي الحديث) عام 2012، وسنتناول جميع كتبه في دراسة أخرى إن شاء الله، ولكن حديثي سينصب هنا على جهده الكبير في دراسته المهمة الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام 2011 والموسومة بـ(تحولات زهرة العباد) التي تُعد إكمالاً لمشروعه في مجال (الأسلوبية الجمالية) وربطها بشعرية النقد الثقافي أو ما يسمى بـ(بوطيقيا النقد الثقافي) التي تبناها الناقد الأمريكي (غرين بلات)، ولعلّ الناقد سمير الشيخ من الرواد الذين تعاملوا مع هذا الاتجاه في لغته الأصلية بعيداً عن الترجمات المشوهة والمراجع الوسيطة، وسنعرض لمشروعه مفصلاً كما ورد في كتابه أعلاه، ونأمل أن نفي الناقد سمير الشيخ حقه في الحضور النقدي.

لم تخرج اللسانيات عما وضعه ارسطو من أسس تحكم اللغة وبنيت اللغة اللاتينية في أوروبا على هذه الأسس، ولم تخرج الدراسات اللسانية عن هذا الأطار إلا في نهاية القرن الثامن عشر وآتت أكلها في القرن العشرين وهناك بعض الاضافات التي وضعتها مدرسة (بوريال) قبل ذلك، وقام السير وليم جونز باكتشاف صلة اللغة السنسكريتية (لغة الهند القديمة) باللغات الأوربية فكانت نقطة تحول في الدرس المقارن والدراسة التاريخية لكشف الصلات بين اللغات.

وأمتد هذا الاتجاه التاريخي فوسم الدرس اللساني في أوروبا حتى مطلع القرن العشرين وتحديداً مع محاضرات دي سوسير العام 1916 الذي أحدث انقلاباً في الدرس اللساني وابتعد به عن المسار التاريخي المقارن إلى الدراسة الوصفية القائمة على أن اللغة

مجموعة اشارات أو منظومة علامات وبموازاة ذلك كانت هناك دراسات وصفية من نوع آخر قام بها (سابير) ومجموعة من اللغويين غير أن المنهج السوسيري كتب له الانتشار وتبنته مدارس عديدة أهمها الشكلانية الروسية التي غزت اوروبا الشرقية بجهود مؤسسيها من امثال (ياكوبسن) و(ترونز كوي) وبالمقابل كانت هناك مدارس المانية اغنت البحث اللغوي وسارت بمسارات متوازية مع الوصفية السوسيرية ووصفية الانثروبولوجي فاختطت لنفسها خطاً جديداً متمثلاً بشتاينهال وغيره ثم كان التغيير الذي حدث أواسط القرن العشرين والمتمثل بالنظرية التوليدية (التحويلية) التي قدمها (شومسكي) فضلاً عن ظهور مقارب للسانيات النص كانت بوادره قد ظهرت في ستينيات القرن الماضي.

إن الإسلوبية بوصفها منهجاً نقدياً أنبثق من اللسانيات لم تخرج عن الأطر التي رسمتها المدارس اللسانية الحديثة ولعل مجمل المناهج النصية كذلك، فقبل تلك المدارس اللسانية كانت الاسلوبية تعني في الدرس الالسني الاوروبي (البلاغة) بقوانينها وقواعدها الصارمة ثم تحولت بأثر ذلك المدارس اللسانية إلى دراسة اسلوب الكاتب ذاته حتى عرف بوفون الاسلوب بأنه هو الإنسان نفسه، ثم بدأ التطور الكبير بأثر أفكار (دي سوسير) التي تلقفها تلميذه (شارل بالي) صاحب الاسلوبية التعبيرية التي عدها تعبيراً وجدانياً وطبق اسلوبيته على الخطاب العادي المنطوق والمكتوب ولم يهتم بالخطابات الادبية وحاول أن يعرف مستويات التعبير من خلال الآثار الوجدانية للمتكلم وجعل لها قاعدة تقوم على الآثار الطبيعية والاستدعائية.

ومن بعده جاءت جماعة من الباحثين وطوروا اسلوبية (بالي) وشملوا فيها الخطاب الأدبي الابداعي، ودرسوا أيضاً الآثار الطبيعية التي يحتويها هذا النوع من الخطاب فضلاً عن دواعي استدعائه وسميت بالأسلوبية (الأدبية) ولم يقصروا الدراسة الاسلوبية- كما فعل بالي- على اللغة العادية بموازاة ذلك ظهرت اسلوبية من جديد متأثرة بأفكار برغسون وفوسلر المثالية قدمها (ليوسبتزر) الذي جعل العمل الأدبي مركزاً للدراسة وأن على الدارس أن يغور داخل العمل حتى يستطيع أن يرى كل أطرافه وشبه العمل بالمجموعة الشمسية، فالشمس مركز والأقمار تدور حولها ومن خلال هذا المركز

يمكننا معرفة المتغيرات الاسلوبية ومن خلال تطبيقات سبتزر تبين أنه يأخذ متغيراً أسلوبياً ويميز النص الأدبي من حوله وهو ما حاول تطبيقه على قصيدتين لفكتور هيجو وأخذ من خلالها تفسير النص عن طريق هذه السمة الاسلوبية التي وسمت النص.

ثم قامت أسلوبيات ظهرت متأثرة بالبنيوية وبالشكلانية فكانت الأخيرة التي قدمها رومان ياكوبسن وسميت بالاسلوبية الوظيفية وقامت على ما قدمه ياكوبسن في نظرته إلى اللغة على أنها أداة أتصال فتعامل معها على أساس وجود مرسل ومرسل إليه ورسالة وبينهما وسط ناقل ومرجع ورمز. أما الأسلوبية البنيوية والتي مثلها (ميشال ريفاتير) واعتمد فيها على التفسير البنيوي للغة وهي مجموعة من الاشارات تحكمها علاقات وجعل رفاتير موضوع الدراسة الاسلوبية النص وحده، وبحث عن العلاقات الثنائية داخل النص وما قد يتسم النص به من هذه الثنائيات، ولم يعن بالمرجعية أو بالمؤلف وحاول فك رموز النص من داخل النص نفسه ومن ثم إيجاد السمات الاسلوبية الخاصة به.

ولا يقتصر الحديث عن هذه التطورات التي رافقت التطور الحاصل في البحث اللساني على ما ذكرنا فهناك (اسلوبية صوتية) رائدها (ترونزكوي) الذي عني بدراسة الأصوات دراسة وصفية تتمثل بالنبر والتكرار والمد وما إلى ذلك مما يعمد إليه المتكلم لغاية اسلوبية ثم هناك الاسلوبية الاحصائية التي شهدت خلافاً شديداً بين منكر لها ومؤيد وتقوم على احصاء الاساليب المهيمنة في النص ولا سيما نسبة الافعال إلى الصفات من دون الاهتمام بما يحمله النص من فرادة وابداع وكل ذلك قطرة مما أفاضت به اللسانيات الحديثة على انتاج المنهج النقدي.

يقول الناقد سمير الشيخ في مفهوم الأسلوبية الجمالية: في البدء كان المعنى.. في البدء كانت اللغة، فاللغة مسكن الوجود، وهي التي تسبغ البنية على التجربة. وإذا كانت التجربة لدى العادي من البشر في زقاق الزمن خيطاً من دخان، فهي لدى الكاتب رحيل إلى اللامرئي. أزمنة الكاتب أزمنة متحولة، فالمولد العظيم للوعي لا يهزل وهو لم يكن يوماً بنات الأزمنة المتراتبة، إنما هو الرواية الكبرى تلهمه الفكرة الفلسفية للكون والدور الذي يمكن لذلك الروح البشري –الكاتب– أن يلعبه في دراما الوجود. فالوجود الرواية الكبرى.. رواية الفكر البشري على مستوى الفرد – الكاتب تتشكل من

مختلف المعارف والثقافات والمرئيات التي تُخلِقُ وتُعدِلُ من الصعود المعرفي اللامتناهي حيث يندفع الفكر النقدي الحر إلى أقصى مدياته مخلفاً وراءه هامشيات الثقافة المتدنية: ثقافة العرق واللون والطائفة التي غالباً ما تغذي دوافع العنف تغذية راجعة. لقد قادني الكم القرائي العميق وفي مقدمته قراءات فن الشعر وفلسفة الجمال والدراما العالمية والروايات الكبرى إلى تشكيل ذلك الوعي بالفن وبالإنسانية. هذا النتاج النقدي هو ما يتبقى في رماد التجربة.

الأسلوب تعريفاً:

لنبدأ أولاً بما يتخلق في اللغة ابتكاراً — ذلكم هو الأسلوب. فالأسلوب في إحدى تعريفاته المعرفية صيغة مغايرة من التعبير الذي يتشكل في لغة الأدب بمستوياتها الصوتية والنحوية والدلالية بل وحتى السياقية. ولما كانت اللغة البشرية خاصة الأدب، فإن دراسة لغة الأدب من زاوية لسانية تبدو أمراً ممكناً. إن دراسة وتأويل النصوص من منظور لساني هي الأسلوبية، الأسلوبية تربط ما بين النقد الأدبي واللسانيات. أما الحقل القشيب للدرس الأسلوبي فهو الأدب ولكن هذا لا يعني على وجه التحديد الأدب بنماذجه المتعالية عند شعر الأقدمين. لقد أصبحت لغة الإعلانات وقصص الجيب الشعبية والسياسات والأديان الجزء الحار من تناول الخطاب الأسلوبية الجمالية. والأسلوبية تحاول الكشف عن المبادئ التي بها ومن خلالها الوقوف على الخيارات التي يقوم بها الفرد أو المجموعة البشرية الواحدة في استخدام اللغة في حالات تطبيع اللغة مجتمعياً وإنتاج وإدراك المعنى. إن من مقاصد الأسلوبية كما يقول سمير الشيخ إضاءة جمالية الأسلوب وبذلك فإن التبشير بموت النقد الأدبي وإحلال النقد الثقافي بديلاً يبدو أمراً يعوزه التصديق.

ويضيف أيضاً إن جُل تفكيرنا حول الأدب يتخلق بالتأكيد باللغة. إننا عندما نتحدث عن الدراسة اللسانية للغة، فأننا لا نعني بالطبع دراسة اللغة بل دراسة اللغة في ضوء نظريات وتقانات ومفاهيم اللسانيات. وهذا هو لب الأسلوبية في عصر الحداثة. والمساءلة هنا: هل يمكن للنقد أن يضيء الخطاب عبر استراتيجيات التفسير والتأويل والتقويم ؟ نعم، فلقد قدم الدرس النقدي إسهاماته الكبرى دون الركون إلى اللسانيات.

لكنما اللسانيات تقدم الرؤى والمقاربات والمفاهيم. فإن كانت اللسانيات لا تعود على الخطاب بإيما نفع فهي ليست بالضارة قطعاً. عندما نتحدث عن (الخطاب) فإنما نتحدث عن الفعل الفاعل للغة (محكية كانت أم مقرؤة) في السياقات السوسيو- ثقافية.

الخطاب والنص:

الخطاب دراسة اللغة في السياق، أو هو قوة مهيمنة توجّه مجموعة من النصوص اتجاهاً معيناً، ويتمحور تحليل الخطاب حول الكيفية التي بها تُفَعِلُ اللغة المنظورات الثقافية والاجتماعية والهويات. إن مايبتغيه تحليل الخطاب هو إدراك الأنماط اللسانية المتداولة وما يتعلق بها من المتحاورين والأوضاع والغايات، والتي تترابط جميعها ترابطاً منظماً قصدياً وبصورة موضوعية. إن إي تواصل لساني تنخرط به مجموعة من البشر يمكن أن يشكل خطاباً والقصد المقصود من ذلك التجاذب اللساني هو التوصيل ونقل المعلومات. على هذا النحو، تشكل الرسائل الورقية / الرسائل الألكترونية/ القصص/ المحاضرات/ اندوات/ التكالم وجهاً لوجه ضروباً من الخطاب. وتحليل الخطاب لا يُعنى بدراسة اللغة قدر عنايته بالنظر إلى اللغة التي تتمحور حول الكيفية التي بها ومن خلالها يستخدم البشر اللغة لإنجاز أفعال الكلام، كما يرى سمير الشيخ.

وبقدر ما يتمحور (النص) حول لسانياته الشكلية من مستويات صوتية ونحوية ودلالية، فإن مقاصد تحليل الخطاب الكشف عن الخواص السوسيو-سيكولوجية والثقافية للذات المشاركة بفعل الكلام اكثر من بنية النص على الرغم من حضور لسانيات النص كما يرى الناقد. فالنص وحدة معنى تشكل نصوصيته مجموعة من الروابط النحوية والدلالية. تحليل الخطاب من ضفة أخري يصف المؤثرات المجتمعية الثقافية الخارجية التي تؤثر في التغايرات في استخدام اللغة في التداول، مؤثرات من قبيل علاقات القوة.

النقد الأدبي والنقد الأسلوبي:

في هذا العصر الذي تشكل فيه اللسانيات إحدى مرتكزاته الفكرية لا ينأى النقد الأدبي بنفسه عن التأثيرات اللسانية — فكانت الأسلوبية الأدبية.. وكان (النقد الأسلوبي).

هنا، يقول الشيخ لابد من إقامة التفريق بين (النقد) بوصفه (حديثاً عن الأدب) و(النقد الأسلوبي) بوصفه (حديثاً عن لغة الأدب).إذا كان النقد الأدبي حديثاً عن الأدب فإن وظيفة هذا الحديث هو التقويم، فالتقويم جوهر النقد. وبهذا المعنى فإن النقد يقدم نفسه على أنه حديث معياري عن حديث مجازي مقصده إظهار المعاني. لذا، فالمعياري يتناول المجازي كحديث لا يكتمل بدونه. لكنما التجاوز يأتي من طبيعة النقد كونه ضرباً من إعادة الكتابة المبدعة.

ويضيف في أوديسا الأفكار والمفاهيم التي أفرزتها المنظومة المعرفية في القرن العشرين، يبرز (النقد الأسلوبي) كاتجاه يقوم فيه النقد على أساس من العلم. وبقدر ما كان هذا الاتجاه رفضًا للانطباعية التي تسيدت الوضع النقدي الأوربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بقدر ما كان استجابة للتحولات الدرامية التي شهدها الدرس اللساني الحديث ومدى إسهاماته في الدراسات النقدية. فالدرس اللساني قد قدم للنقد الأدبي أساسا جديدا لرصد البنية اللسانية واستنطاق جمالياتها المكنونة. وبالرغم من أن البنية كرسالة لم تعد مثار اهتمام المدارس النقدية، وانصراف النظر النقدي عنها حينا إلى القارئ كشريك في العملية الإبداعية، إلا أن البنية بمستوياتها الشكلية تظل البيانات الأساس للجدل النقدي. تطرح الدراسات الأسلوبية الصورة المفهومية (للنقد الأسلوبي) في محاولة لتأصيل هذا الاتجاه. فالنقد الأسلوبي هو دراسة العلاقة المرصودة في النص الأدبي بين شكله اللساني وشكله الجمالي الكلي. لابد للشكل اللساني من تحليل في ضوء نظرية لسانية تضيء مكامن الجمالية فالخطاب قد يتوحد مع التقويم الجمالي والتحليل الأسلوبي بطريقة يسهم فيها الشكل اللساني بذلك التأثير الجمالي الذي يمارسه النص على القارئ. في ضوء هذه الآلية، يقدم كتاب (القصائد المائية) لسمير الشيخ ممارسة نقدية على مدونة جادة في الشعرية العربية المعاصرة، هي مدونة الشاعر (نزار قباني).

النحو التوليدي والنحو الوظيفي:

يؤكد الدرس اللساني تحليل الخطاب في ضوء نظريات اللسان. والنظريتان اللتان تتنازعان التحليل الأسلوبي لدي (النظرية التوليدية التحويلية) او (النحو

التوليدي) للساني الأمريكي المعاصر (جومسكي) و(اللسانيات الوظيفية) أو (النحو الوظيفي) للساني الإنكليزي المعاصر (هاليدي) هذا ما يرصده الناقد.

تذهب النظرية التوليدية إلى التصور القائل إن اللغات أجمعها تعود إلى أرومة واحدة. فاللغة تشكل جانباً من الطبيعة البيولوجية البشرية وهي خاصة الإنسان دون سواه من سائر الخلائق. فاللغات البشرية لها ذات التنظيم والوظيفة. للغات نحو وللغات قاموس واللذان يجيزان معاً خلق أو إبداع عدد لا متناه من الجُمَل، هن حاملات المعاني. وما نعنيه بـ(الخلق)، هنا، يختلف عن تخليق الشعر أو الرواية من لدن كاتب موهوب. الخلق المقدرة اللسانية التي يتوافر عليها العادي من البشر، وهو يختلف عن أي نظام تواصلي آخر كالذي لدى البهائم. إن متكلم اللغة بمقدوره أن يُخَلِق ما شاء له من الجمل.كل لغات الأرض البشرية تضم النحو والألفاظ وهو ما يطلق عليه (جومسكي) بـ(الكليات اللسانية). كل لغات الأرض تحتوي على بنية جملة ذات نظام متراتب، وهو مبدأ لساني تجريدي كوني، غير أن نظام التراتب ذاته يختلف ما بين اللغات. فثمة لغات يتقدم بها الفعل على الفاعل جوازاً كما في الجملة الفعلية العربية. وهذا غير وارد في الإنكليزية. ثمة لغات يظهر فيها الفعل الرئيس عند نهايات الجُمل كم في الألمانية على حدّ تعبير الشيخ.

يقول: والمساءلة الآن: ما الذي يعنيه (النحو) grammar؟ النحو، في نظرية (جومسكي) وصف شكلي للغة مركوزة بوصفها مقدرة لسانية في العقل البشري. وللنحو مكونات ثلاثة: المكون الصوتي (الفنولوجي) الذي يتحكم عبر مجموعة من القواعديات بالنظام الصوتي للغة بكل مافيه من إيقاع ونبر وتغاير في إمتدادات الصوت علواً وهبوطا.

أما الآخر فهو المكون الصرفي (المورفولجي) والذي تتحكم ضوابطه بتشكيل الألفاظ على مستوى الصرف. هذان مكونان مؤولان، لكنما المكون بالغ اللأهمية في النظرية التوليدية هو المكون النحوي الذي تتحكم قوانينه بتخليق بنية الجملة. الجملة تتكون من أكثر من (عبارة) Phrase. يحدد المكون النحوي لكل جملة (بنية عميقة) deep structure بعد المعنى، فيما تشكل (البنية السطحية) surface structure

بعدها الصوتي. يعمل على البنية العميقة نوع من القوانين يسمى (قوانين بنية العبارة) المولدة لأبنية العبارة مثل (العبارة الإسمية) و(العبارة الفعلية) و(عبارة الجر) وما شابه.وثمة ضرب آخر من قوانين المكون النحوي (القوانين التحويلية) التي تشتغل لنحصل على البنية المتجسدة على الورق. إذن، لدينا البنية العميقة ولدينا بنية سطحية مقروءة هي نتاج فعل هذي القوانين. إن ما يعنينا المعنى الذي يتأصل بفعل حركة القوانين وإشتغالااتها.

يقول سمير الشيخ: قام فعل النقد لدي – منذ البدء- على تبني (النقد الأسلوبي) والقراءة الفاحصة للنظرية الوظيفية التي أقامها اللساني الإنكليزي المعاصر (هاليدي). يحاول (هاليدي) من خلال مؤلفه الكبير(مقدمة في النحو الوظيفي) العام 1985 وإصداراته الأخرى خلق مقترب للسانية تتناول اللغة على أساس بناء التجربة الإنسانية. فاللغة سيمياء اجتماعيه أي هي المورد الذي ينهل منه الناس لتحقيق مقاصدهم وذلك بالتعبير عن المعاني في السياقات المختلفة. اللغة ليس إضمامة من الوحدات النحوية المنظومة حسب، بل هي نشاط إنساني تمارسه الطبيعة البشرية من التواصل. فاللغة وظيفية بهذا المعنى. وفي مقدمة وظائف اللغة:الوظيفة الفكرية والوظيفة التواصلية أو التداولية والوظيفة النصية.وأبادر فأقول أنني أول من قدم (اللسانيات الوظيفية) وفكر (هاليدي) إلى الوعي العربي من خلال كتابي النقدي (الغاب: دراسات أسلوبية في الشعر العربي الحديث) العام 2012 ليس على مستوى النظرية بل على مستوى التطبيق.

إن محاكاة الاتجاه النقدي بوصفه مجموعة من الإجراءات دون المساءلة النقدية يقود إلى التطبيق الآلي غير المبدع. ولذا، اتجه التأويل النقدي لدى الناقد سمير الشيخ إلى الفلسفة وتحديداً إلى فلسفة الجمال. إن من مقاصد (الأسلوبية الجمالية) أو (النقدية الجمالية) ربط الشكل اللساني بالشكل الجمالي المستند إلى مقولات فلسفات الجمال. لذا، كان من الممكن تأويل التجربة النزارية في الخطاب الشعري في ضوء فلسفة (سانتيانا) في (الإحساس بالجمال)، على سبيل المثال. يقول الشيخ: إدماج النقد بالفلسفة من شأنه أن يحقن العملية النقدية بقوى جديدة في واقعها الإبداعي. قد يستدعي مفهوم (النقدية الجمالية) Aesthetic Criticalism الذي قدمته في كتابي النقدي البكر (القصائد

المائية: دراسات أسلوبية في شعر نزار قباني، بيروت، 2008) مفهوم (النقد الجمالي) الذي طرحته الأكاديمية اللبنانية (روز غريب) في (النقد الجمالي) العام1983. ثمة فرق: تقول غريب في التمهيد: "النقد الجمالي هو نقد للفن مبني على أصول الإسطاطيقي أو علم الجمال يُعنى بدرس الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه. وتضيف (غريب) في هامش أسفل الصفحة: "الإسطاطيقي" لفظة تعني علم الوجدان أو الشعور."

يقول سمير الشيخ: (النقدية الجمالية) مفهوم وضعته بالإنكليزية aesthetic criticalism في البدء في بحث ترقية تقدمت به إلى إحدى الجامعات. كان البحث تمريناً في النقد على المستوى المعرفي، المفهوم الذي طرحته في مقدمة (القصائد المائية) لا علاقة له بمسألة الوجدان أو الشعور. (النقدية الجمالية)، في الجوهر، مقاربة تدرس العلاقة المرصودة في الخطاب الأدبي بين شكله اللساني وشكله الجمالي الكلي بطريقة يسهم فيها التوصيف اللساني في تبيين التأثير الذي تمارسه لغة الخطاب على المتلقي. تم تطوير المقاربة الأسلوبية لتصبح نقدية أسلوبية تجعل من التأويل النقدي يستند إلى نظريات الجمال.

من الأسلوبي إلى الثقافي:

التحول من النقدية الجمالية ذات الأس الأسلوبي اللساني إلى الممارسة الثقافية وتحليل الخطاب بقصد الكشف عن القوى الفاعلة فيه بوصفة مُنتجا ومُنتِجاً للثقافة هو تحول في ثقافة النقد والرؤية لا أن يحل الثقافي بديلاً عن النقد الأدبي، وهذا ما يعتقده الشيخ، ثم يضيف: الأمر في المراس الثقافي يتعلق بالكشف عن ممكنات في الحياة البشرية لم يلتفت إليها النقد الأدبي من قبل الذي جعل من شواهد الأدب أنموذجه الرصين الموشح بأناقة الأسلوب. لذا، يجيء كتابي النقدي الثاني (تحولات زهرة العباد في الخطاب النقدي) العام ليضيء المقاربات النقدية (الثقافية/ التداولية/ الجمالية) في الكشف عن ممكنات الخطاب، مثلما يتحدث عن العلاقة بين الشعر والتشكيل، وممكنات الفن السينمي وعلاقته في تجليات الأسطورة.هنا، لابد من مرور عابر بـ(النقد الثقافي) ومدياته في الدراسات العربية الحداثية. من المعلوم أن جامعة (كاردف) في

(المملكة المتحدة) هي الباث لمفاهيم النقد الثقافي. النقد الثقافي، كما يتضح من الورقة الأولى (القوى الثقافية وانبعاث التاريخ) في كتابي (تحولات زهرة العباد) يعود بنا إلى (شعرية الثقافة) التي كان قد طرحها الناقد ا الثقافي الأمريكي (ستيفن غرينبلات) عبر مؤلفاته (تخليق ذات عصر النهضة Renaissance Self- fashioning) العام 1980 و (قوة الأشكال في عصر النهضة الإنكليزي) العام 1982 ويطرح (غرينبلات) مفهوم (شعرية الثقافة) بقصد تقديم قراءات عميقة مستنيرة للخطابات الأدبية والتي تسعى إلى الكشف عن العلاقة بين الخطابات وسياقاتها السوسيو- تاريخية. فالتاريخ كل التاريخ إنما هو فعل ذاتي يكتبه أناس تؤثر إنحيازاتهم الشخصية في تأويلاتهم للماضي. فالتاريخ ليس بوسعه أن يزودنا بالحقيقة الموضوعية. بهذا التحدي لمنهجية التاريخ القديمة إنما يجعل الناقد الثقافي التاريخ خطاباً من خطابات متعددة أو طرائق في التفكير.(شعرية الثقافة)، من ضفة ثانية، تقف على الضد من البنائية التي تهدف إلى تأويل الخطاب في ضوء لسانياته. فثمة آثار ثقافية يتركها لنا الموتى في خطاباتهم، كما هو شأن (ول) أو (شكسبير) من خلالها يمكن إدراك المنظومة السوسيو- سياسية والتاريخية و الأيديولوجية لذياك العصر، بل ربما لفهم ثقافة المؤلف. بالطبع لا يمكن إدراك المنظومة الفكرية لـ(غرينبلات) دون الرجوع إلى مرجعيته الثقافية (ريموند وليامز)، وبهذه الرؤية الثقافية كما يقول الشيخ قرأت مؤلفات الدرامي الإليزابيثي (كريستوفر مارلو) وتأثيرات الماكيافيلية في (يهودي مالطة). وبمنهج (االلسانيات الإنثروبولوجية) قرأت الخطاب الثقافي لدى المتنبي بعيداً عن سطوة النقد التبجيلي الذي قاد إلى توثين من نوع غريب لم تألفه ثقافة إلا ثقافة العرب. وبهذا المنهج الثقافي عقدت المقارنة بين أبي تمام في القرن التاسع الميلادي و(جون دن) في القرن السابع عشر الميلادي.

يتحدث المشروع النقدي لدى سمير الشيخ عن (الجمالي) و(الثقافي) وارتباطهما بالنقد بوصفه نشاطاً فكرياً لا يضيء رؤية الكاتب بل رؤية المرحلة. فالذي تعنيه هاته المفاهيم؟ (الوردة الزرقاء عند الغسق The Blue Rose at Twilight، كتابي النقدي الأخير الصادر باللغة الإنكليزية عن دار AuthoHouse في (لندن) و(بلومنغتون) 2012في الولايات المتحدة مغامرة ثقافية جمالية للبحث عن وردة الشعر

الزرقاء أو الجمال الفكري الخبيء خلف نقاب الصورة الشعرية الشفيف. فبالرغم من تراجيديا الحرب والعنف الذي يعصف بالأرض تظل وردة الشعر السحرية وضاءة عند نهايات الغسق، فالشعر قدر الخليقة. الفن، والشعر بخاصة، الوعاء الزهري الذي به ومن خلاله يحفظ العقل الكوني حساسيته الجمالية الثقافية من أجل الارتقاء بالنوع الإنساني. هذا الثقافي يساكن الشبكة المنظومة للغة، فاللغة منزل الجمال. يطرح الخطاب الشعري ضربين من القيم – القيم الجمالية والقيم الإنسانية. فالقيم الإنسانية ترشح عن الحاجة الجمالية عندما تصبح الحاجة ذاتها تجربة في الثقافة. لذا، فالمشروع النقدي الجديد لسمير الشيخ يطرح، ربما أول مرة في العقل النقدي العربي الحداثي، مفهوم (المقاربة الجمالية الثقافية Aesthetic Cultural Approach في تحليل الخطاب الأدبي صفة (الحداثي) ليست بالزينة الأسلوبية، بل هي إلماح إلى أن ثمة أفقاً نقدياً يتشكل بفعل ما يحمله العقل النقدي العربي من ثقافات الأمم لا ثقافة أمة واحدة. فالأمم تبحر في فلك كوني واحد – الإنسانية. والتغاير الجمالي الثقافي يزيد من جمال العالم. هذا ما نسميه بـ(الكونية الثقافية) cosmology of culture على حد تعبير الناقد.

تقوم المقاربة الجمالية الثقافية على وصل الأنماط الثقافية للمعنى بالبنية الجمالية للصورة الشعرية بوصفها الحقيقة الكونية المركوزة في لغة التخييل. لقد عاقرت الدراسات اللسانية مبدأ الأثر الأدبي بكونه كوناً مستقلاً لا علاقة له بمحيطه. ولقد دلت التجربة النقدية على إخفاق البنائية اللسانية في إدراك الأبعاد المجتمعية والسيكولوجية والتاريخية للأثر وانكمشت شرنقة الخطاب إلى لسانياته وتحوله إلى إحصاءات ميتة أو تحوله إلى متاهة لفظية لا رواء فيها. إن معرفة التكرار العددي للمهيمن اللساني في الأثر دون ربطه بتأويل نقدي عبر فرضية مقنعة أمر لا قيمة له. من ضفة أخرى تحول الخطاب في الدراسات الثقافية إلى حدث ثقافي دون الوعي بأن الشعر ماهيته اللغة، وأن إشتغالات اللغة هي ما يبعث في الخطاب الحياة. ولكن ما لجمالية حقاً ؟

(الجمالية)، في الاتجاه العام تُعنى بنظرية الجمال ومحاكاة نظرية الفن. فالمفهوم قد يحيل إلى التمركز حول فعل الخلق من لدن المبدع والتقويم من لدن القارئ. غير أن المفهوم في المشروع النقدي الجديد لسمير الشيخ يعني الخرق القصدي لمتحجر اللسان و ما

يثير وادع المسرة في وعي القاري بفعل تجاوز المعيار اللساني الآلي. أما (الثقافة) فإنها تحيل إلى الشبكة المنظومة من العقائد والسلوكيات وطرائق التفكير – هي رؤية العالم الخبيئة تحت كريستال اللغة. فالخطاب الأدبي التمثيل التخييلي المفترض للوجود – كما يرى الشيخ-. في ضوء هذا التصور لا يُقرأ (الوردة الزرقاء عند الغسق) بوصفه دليلاً موجزاً للشعرية العربية الحداثية أو نظرية في الخلق الفني إنما هو مغامرة من نوع جديد في الكشف عن القوى الثقافية الجمالية في خمس من تجارب الحداثة المتغايرة. بهذه الرؤية النقدية يرصد (الوردة الزرقاء عند الغسق) إتجاهات شعر الحداثة في التنوع: (نزار قباني) في الصورة – والتشكيل (أنسي الحاج) في الصورة السريالية، (ياسين طه حافظ) في قصيدة الواقع (محمود درويش) في الغنائية الخضراء و(علي جعفر العلاق) في الرومانسية المستعادة ابتكارا. فالمقاربة التي أختارها الناقد سمير الشيخ للكشف عن الجوانب الثقافية الجمالية في هذا (المونوغراف) مقاربة جديدة لا تطأ الأبعاد اللسانية والسيكولوجية للصورة، بل تدرس الصورة في البعد الثالث – الثقافة. جاءت عناوين التجارب الشعرية شعرية في انحرافاتها عن جادة المعيار اللساني: (نزار قباني: الوردة الجورية في المخدع)، (إنسي الحاج: ترسيم سوريالي للحب)، (ياسين طه حافظ: الروح المستوحد)، (محمود درويش: أنانا ترتدي السونيت) و(علي جعفر العلاق: المرايا الكريستالية للبرية). الكتاب، مضافاً إلى ذلك، يَجِد في ترجمة النصوص في ضوء النظرية الوظيفية للترجمة. لابد من الإلماح، هنا، إلى أن (الشيخ) هو أول ناقد وأكاديمي عراقي تنشر له دار (AuthorHouse) كتاباً في النقد، ومشروعه ما بعد الحداثي يُعد من أهم المشاريع المنضوية تحت النقد الثقافي برؤية جمالية، وهو ما لم يشتغل عليه كثير من النُقاد العرب والعراقيين باستثناء كتاب صدر مؤخراً للدكتورة بشرى موسى صالح يتبنى بعض مفاهيمه بعنوان (بويطيقيا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي)، ولكن مشروع سمير الشيخ في كثير من الاتساع المعرفي والاغتراف من رواد الجمالية الثقافية بلغتهم الأم مما أضاف لمشروعه بعداً أكاديمياً مهماً وهو إضافة حقيقية للحقل النقدي العراقي والعربي المابعد حداثي، ومن دواعي سروري أني أول من لفت النظر لمشروع هذا الناقد الرائد

ونحن بانتظار دراساته الأخرى قيد الانجاز التي تصب في مشروعه عن الجمالية (الأسلوبية) الثقافية.

عتبات زاهر الجيزاني النصية واضطراب المنهج

تعدّ السيميائية من المناهج الشائكة التي أفضت إلى تطوير قراءة النص الأدبي بأساليب منفتحة متخطية لجدار اللغة ومشعة على العلامات المتنوعة الأخرى غير اللغوية أيضاً ولاسيما لدى النقاد الذين عدوّها ممارسة دالة متطورة في قراءة الخطابات الإبداعية ويذكر في هذا الشأن (رولان بارت) و (جاك لاكان) و (جوليا كرستيفا) ((وللسيميائية أبعادها الفكرية وحاضنتها الفلسفية فقد أثرت الفلسفة الوضعية في نشأتها وكذلك الفلسفة التجريبية ويذكر في هذا الشأن (جون لوك) الانكليزي التجريبي واهتم بطبيعة الدلالة التي يستعملها العقل بغية فهم الأشياء، وممن اهتم بها فلسفياً الفيلسوف (كاسيرر) في اهتمامه برمزية الأشكال، والنقد السيميائي بلا شك يسعى إلى اللسانيات وينطلق منها بهدف انتاج دلالات جمالية مسنودة باتقان المنظومة اللسانية)).

والسيميائية ليست واحدة إنما هي متنوعة فهناك سيميائية سوسير اللسانية وسيميائية (سيمطيقيا) بيرس بمنطقيتها وفلسفتها الظاهراتية، وسيمياء التواصل لدى مونان وسيمياء الدلالة عند بارت ولاكان وسيمياء الثقافة كما بشر بها لوتمان وامبرتوإيكو، ولا بّد للدارس أن يحدد نمط السيميائية التي يشتغل عليها.

والمنهج السيميائي على ما أسلفنا لا بّد له من خلفيات معرفية واتقان للسانيات وتزل فيه قدم الباحث غير المطمئن من قدرته ولاسيما حينما يتعامل معه وهو لم تكتمل أدواته المنهجية والنقدية بل اللغوية فيتكىء على التنظيرات ويتبجج بها وحينما يدخل إلى خضم الإجراءات فإنه لايقول شيئاً له صلة بما نظّر وأعني المنهج السيميائي، وهذا ما تحقق للأسف في كتاب (الدكتورة) اشراق مظلوم الموسوم بـ (العنوان عتبةٌ نصية في شعر زاهر الجيزاني، دراسة سيميائية) وهو في الأصل إطروحة دكتوراه نالت فيها الحدّ الأدنى من التقدير العلمي بعد تأجيل عدّة أشهر لتصحيح الضعف الذي فيها والآراء الجانية التي تلبستها والارتباك المنهجي الطافح في تطبيق المنهج السيميائي إذ تنزلق الاطروحة في مواضع كثيرة إلى توجيهات سطحية وتحليلات نمطية لا نباهة فيها، وأدنى توجيه طلبته

منها لجنة المناقشة بأن تنصب مفردة (عتبة) في العنوان حتى لا تكون خبراً فتثبت للنص عتبة واحدة إذ بنصبها تفسح المجال لعتبات أخرى ولكن (الدكتورة) أثبتتها بعناد ظاهر في المطبوع واقترحت اللجنة كذلك حذف جملة (دراسة سيميائية) إذ لا علاقة للأطروحة بها غير أنها اثبتتها أيضاً وكأنها لا تريد لكتابها النضوج والاكتمال وردم الفجوات المنهجية والهنات اللغوية والعلمية، إذ أرادت اللجنة أن تقيها النسخ الجاني لمعجم السيميائيات للكاتب (فيصل الأحمر) من دون إحالات فضلاً عن عدم الإفادة من تلك التنظيرات المرصوفة والمنسوخة، والأغرب أنها استعرضت مفهوم السيميائية لغة واصطلاحاً منذ القديم عند الغربيين والعرب وإلى الحديث فلم تضف شيئاً ذا بال وأنا اتفق مع من قال إن موضوع (العنوان) في شعر شاعر مهم مثل (زاهر الجيزاني) لم يكن مسبوقاً وهو يستحق الدراسة لأنه من أبرز شعراء جيله ((وأن المناهج الحديثة والمعاصرة في نظريات القراءة وسيميائيات النص وجماليات التلقي قد أولت أهمية كبيرة لعنوان النص كونه مكوناً أساسياً دالاً)).

ولكننا لم نعثر في مقدمة الكتاب على ما يحيل إلى الاتجاه أو النمط السيميائي الذي تبنته هل هو (سيمياء التواصل) أم (سيمياء الدلالة) أم (سيمياء الثقافة) أم سيمياء هائمة !!؟ ثم ندلف إلى الفصل الأول فلا نشم فيه رائحة للسيميائية التي نظّرت لها إذ تناولت العنوان الرئيس والثانوي والفرعي (الاجناسي) ومع أن شعر زاهر الجيزاني ثري بالرموز والدلالات والتكثيف والشعرية العالية نرى أن الدراسة تتجاوزشعرية نص زاهر إلى ربط النص بحياة الشاعر وأفكاره وكأن ذات (النص) هي بالضرورة (ذات الشاعر) أو أن موت المؤلف المجازي لا يعني الباحثة بشيء ومع أن عنوان الكتاب يثبت مصطلح (النص) غير أن المتن يستخدم مصطلح (قصيدة) وهذا لعمري خلل في الفهم والرؤية النقدية فضلاً عن أن التعقيبات على النصوص لا تتجاوز نثرها وشرحها حتى أنها لا ترقى إلى مستوى التحليل وسبر أغوار النص، ولا ترتبط الدراسة في التعقيب على النصوص بسيميائية العنوان. وكأنّ الدراسة انطباعية، أما (العنوان المزيف) وهو خاتمة الفصل الأول فقد جاء مبتسراً متهالكاً إذ تناولت نصاً واحداً بعنوان (الورد) لهذا المبحث

ولم تشفعه بعنوانات أخرى تحيل إلى طبيعة هذا العنوان ولقد جعلت الدارسة تعقيباتها على هذا النص إنشائية وكأنها تدرس النص لا سيميائية العنوان.

يتبين من قراءتنا للفصل الأول من الكتاب أن العنوانات باهرة والمعالجات نمطية فضلاً عن انقطاع صلته بالسيميائية بحيث لا يشكل المنهج السيميائي المهيمن الوحيد في هذا الفصل وإنما يذكر (لفظاً) فقط ويقصد منه خداع القارئ بأنه منطلق لتجلية الدراسة في حين هو يدفعنا إلى رؤية المؤلف ومقصديته وانطباعات الباحثة عن النص مما يكشف عن ضعف تلك المنهجية التي أسمتها سيميائية.

تناولت الدراسة في الفصل الثاني اشتراطات العنوان بمعنى ما الذي يجعل العنوان عنواناً؟ وحددتها بأربعة هي (الإيجاز) و (الانسجام) و (أولية التلقي) و (القصدية) ولا أظن ناقداً تفوته أنّ الاشتراطات هي أقرب للتمهيد منها إلى سيميائية العنوان في شعر زاهر الجيزاني، لأنها اشتراطات عامة يجب أن تتوفر في كل عنوان يستعمله الشعراء، صحيح أن الباحثة ربطتها بشعر زاهر ولكن ما علاقة كل تلك الاشتراطات بالدراسة السيميائية للعنوان؟ فالإيجاز سمة يجب أن تتوفر في كل عنوان وكذلك الانسجام بينه وبين متن النص والقصدية وغيرها ولكن أين السيميائية ؟! والفصل الثاني برمته لا يتجاوز التعقيبات ونثر المقاطع الشعرية بطريقة الإنشاء الانطباعي وفي ظني يصلح هذا الفصل تمهيداً للعنوان أيضاً أو يكون الفصل الأول للكتاب، وكذلك الفصل الثالث الذي تناول وظائف العنوان وهي وظائف عامة يجب أن تتوفر في كل عنوان وحددتها الدراسة بأربع وظائف هي الوظيفة التعيينية والاغرائية والإيحائية والتناصية ولا بأس في ذلك كلّه لأنه يصب في لب العنوان الرئيس (العنوان عتبة نصية) ولكنه يتمرد على العنوان الفرعي للكتاب (دراسة سيميائية) أليس كذلك ؟.

ومما يثير الاستغراب حقاً هو الفصل الرابع الذي تناول (بنية العنوان) وتوزع على ثلاثة مباحث هي (البنية التركيبية) و (البنية الصوتية) و مبحث ثالث هو (تفشي بنية العنوان في النص) ولعلّ مجرد الاطلاع على مباحث الفصل يذهب بنا إلى هذا السؤال: إذا كانت هذه البنيات مما تتناوله السيميائية فماذا تتناول الأسلوبية إذن ؟ وما معنى المستوى التركيبي والصوتي والدلالي في الأسلوبية؟ هذا من جهة ومن جهة أخرى لا

تخرج تراكيب العنوانات عدا الجملية منها عن الصفة والموصوف والمبتدأ والخبر والمضاف والمضاف إليه وعطف مفردة على مفردة أخرى فأين التراكيب في مثل هـذه العنوانـات؟ إنهـا لم تخرج عن النظام اللغوي وليس فيها ما يحيل إلى جانب سيميائي والسؤال أين يضع العدد الأكبر من العنوانات (المفردة) التي لا تراكيب مهمة فيها إلا بافتراض مضمر نحوي؟!.

ومن الملاحظ أن الدراسة بالغت في الإحالات إلى (كتاب الضوء) الذي طغى على كل دواوين زاهر الجيزاني وكأنه الديوان الأكثر سيميائية !!

إنّ كتاب (العنوان عتبة نصية في شـعر زاهـر الجيزانـي، دراسـة سيميائية) يحيـل بوضوح إلى أن الدراسات التي تتبنى المناهج النقدية المعاصـرة ولا سـيما (الـسيميائية) في نقدنا العربي لم تأخذ منها سوى ظاهرها فقط لأن التنظيرات منقطعة عن الاجراءات ولا تعني تلك الاجراءات بالحاضنة الفكرية والثقافية والفلسفية التي تبينت تلـك المنـاهج وإذا كان بالإمكان الحديث عن اتجاهات للسيميائية في النقد الغربي فالأمر يبدو متبايناً بالنسبة لواقع النقد العربـي إذ يـصعب الحـديث عـن اتجـاه سـيميائي عمومـاً فـضلاً عـن نـدرة الدراسات السيميائية في قراءتها للنصوص الشعرية في أدبنا الحديث لأن تلك الدراسـات لم تع سوى جانب متواضع من السيميائية قائم على مفهوم العلامة اللغوية من منطلقـات دلالية، وما يطرح هنا ما جدوى مناقشة خمسة أساتذة متخصـصين حـداثيين في رؤيـتهم وحريصين على العلم وأهلـه يـصححون مـا رأوه يحتـاج إلى تـصويب منهجـي وعلمـي ولغوي فتأخذ الباحثة بتلك التصحيحات في الاطروحة ثـم تتنـصل عـن تلـك العثـرات المميتة والأخطاء الشنيعة في كتابها المطبوع، أليس هذا تضليلاً للمتلقي وإيقاعاً للبـاحثين في فخ القبول به كون هذا المطبوع أصل الأطروحة المصححة والحقيقة لا ؟!

ولا أنسى أن أشير إلى أن الكتاب صادر عـن دار الفرهيـدي، بغـداد 2013، وأن كاتبته قد أهدتني نسخة كتبت فيها عبارات تنم عن ذوق رفيع وخلق أصيل وتربيـة راقيـة تتجسد فيها المروءة والنبل وهذا هو عهدنا بطلبتنا الأبرار !!! وما أقلهم.

(رؤيا الملك).. وتجاوز صيغة (الواقعة)

تنهض الدراسة الاسلوبية بقدرة ديناميكيـة علـى التعامـل مـع النـصوص الأدبيـة بأجناسها المتعددة في محاولة منها للوقوف على ما تتضمنه تلك النصوص من قـيم جماليـة

باحثة عما يميز الكلام الأدبي عن بقية أنواع الخطاب مشتغلة على دراسة المتغيرات الأسلوبية في نص بأكمله.

واذا كان الأسلوب هو طريقة صياغة الكاتب للغته بتفرد حين يجعلها تتجاوز حدودها وتتحرر من قيودها، فالأسلوبية هي دراسة الانزياحات اللغوية الكامنة في الأسلوب من خلال هيمنة الظاهرة الأسلوبية «التي تنقل الكلام من مجال وسيلة ابلاغ اعتيادي إلى أداة تأثير فني» من أجل الوقوف على ماتضمنه النص الابداعي من قدرة خلاقة في التعامل مع اللغة وتميز صياغاتها.

ومن هنا فان اية دراسة أسلوبية لابد ان تضيء زوايا المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي في النص لان دراسة (المستويات الثلاثة في أي نص أدبي كفيلة بأن تعطي صورة (مقاربة) لطبيعة العمل الأدبي من الداخل، جزئياته وكلياته وهذا ما يمكن مسكه في الدراسة الاسلوبية لمسرحية (رؤيا الملك). في مستوياتها القابضة على الصوت والدلالة والتركيب أي المهيمنة على اللسان في تمظهراته التي تتناوب فيها سلطة الدال والمدلول في جو مشحون بالحركة والصوت واستثمار الرمز وكسر رتابة التوصيل»، وهذا ما نهضت به دراسة الدكتور فاضل التميمي لمسرحية (رؤيا الملك)، للكاتب محيي الدين زنكنة الصادرة عن دار سردم، السليمانية – 2008 التي تغري المهتم بالدراسة الأسلوبية اغراء واضحا وتدفعه لقراءتها، ذلك ان دراسة كهذه تشي من طرف خفي بما وصلت اليه اجراءات الاسلوبية بوصفها منهجا نقديا حديثا على صعيد الدراسة الأكاديمية في جامعاتنا العراقية، وكاتب الدراسة واحد من أساتذة النقد الحديث في الجامعة وممن لهم حضور ثقافي ونقدي في الساحة الأدبية، وأول ما نبدأ به العنوان الذي يعد ملمحا أسلوبيا يستثمره الناقد وهو يحلل نصه فالكاتب وضع عنوانين لمسرحيته (رؤيا الملك او ما ندانا وستافروب) ولم يقف الدكتور وقفة متلبثة عند هذه القضية فلم يحلل الدافع الأسلوبي وراء وجود عنوان رئيس وعنوان مواز آخر!

أحدهما جاء بصيغة المضاف والمضاف اليه (رؤيا الملك) والآخر بصيغة العطف (ماندانا وستافروب)، ولاشك ان العنوان هو عتبة النص الأولى التي تشد الالتفات وتجذب الانتباه لما يتميز به العنوان من قصر وايجاز وتكثيف وايحاء، ولا أعرف هل جاء

العنوان الآخر المسبوق بـ(أو) توضيحا أم ساندا أم زيادة لا قيمة لها؟ هذا ما لم يجب عليه الناقد في كل دراسته وهو يقسم دراسته على ثلاثة فصول جاء الأول المستوى الصوتي الذي تناول فيه (ايقاع التكرار، وايقاع التقطيع وايقاع الصمت وايقاع السجع وهذه الايقاعات موضع اشكال وتأويل بين ان يكون النص مقروءا او ممثلا على المسرح.

فالمستوى الصوتي في النص يهتم بالأصوات وايقاعها المؤثر أسلوبيا، ولكون النص مسرحيا أي بوصفه نثريا يختلف عن النصوص النثرية الأخرى والشعرية بخاصة لأن ايقاع التقطيع وايقاع الصمت نلمس فيه افتعالا نوعا ما، فما ذكره الدكتور فاضل يحيل الى كلام منطوق يعزز دور الممثل ويدل على اختلاف عن أي نص سردي مقروء يتميز بعبارات متوازنة الايقاع او متوازية الصيغ.

وفي المستوى التركيبي تناول الناقد تركيب الحذف والتركيب الخبري والتركيب الانشائي وتركيب التقديم والتأخير.. ولقد وفق الناقد في هذا الفصل على الرغم من نمطيته لكونه يتعلق بالمستوى الأفقي (النحوي) للعبارة، فقد توصل الى ان جمل الحذف في شعريتها وتجلياتها الاجرائية تسهم في تقديم نمط من الصناعات الأسلوبية التي ترهن الأسلوب في منطقة تبعد عن السائد والمألوف في العبارة، بمعنى انها تتضمن خصائص لسانية تنفرد في مستواها التعبيري (الأدبي).

أما في المستوى الدلالي فقد تناول (دلالة المشابهة، ودلالة الاستبدال، ودلالة المجاورة ودلالة التناص)، ولم يخرج هذا الفصل عن الشائع في الدراسات الشعرية الا في دلالة التناص التي توسع بها وأجاد وهو يكشف لنا عن تناص قرآني وتناص تاريخي وتناص تراثي ما جعل الناقد يتوصل الى أن تناصات المسرحية إذ تؤكد هيمنة الجانب السلبي من حياة الملك انما أرادت ان تؤكد حساسيتها اللغوية تجاه المسائل الاجتماعية بطريقة تستبعد الوضوح لتؤكد خاصية الفكر.

ولقد تخللت مداخل الفصول تنظيرات كادت تطغى الى حد ما على مادة بعض الفصول لاسيما الفصل الأول ولكنها في الغالب مقبولة ومعقولة ومتناسقة مع موضوع الفصل، ويبدو لي ان الناقد قد انحرف في الفصلين الأخيرين (التركيبي والدلالي). تجاه الدراسة البلاغية وكان يستعمل المفاهيم التقليدية والتراثية، ولاشك ان المنهج الأسلوبي

يتحاشى ربط المؤلف بالعمل حينما يكون دراسيا، لكون هذا المنهج ينظر الى النص وحدة مغلقة لا يقحم ما حولها فيها في أحيان كثيرة، غير ان التميمي كان يغادر النص أحيانا ويلتفت الى المؤلف تارة والى ما هو خارج النص أخرى، فلو كانت الدراسة معنونة بـ(الخصائص الأسلوبية) لما اعترضنا على ذلك ابدا.

ولا تخلو هذه الدراسة من جدة وطرافة لكونها تناولت نصا مسرحيا مختلفا عما هو متداول في الدراسات الأسلوبية، والنص المسرحي يمتلك خصوصية عن الاجناس الادبية الاخرى لاسيما في لغة الحوار المهيمنة عليها، ورصدت الدراسة التعبيرات الخاصة بكل شخصية مسرحية، فضلا عن انها وضعت اليد على تحولات مشاعر الشخصيات وهي تحولات أدت الى بروز خواص لغوية صوتية وتركيبية ودلالية، والأهم ان الدراسة كشفت عن منحى رمزي حملته لغة الشخصيات وأماطت اللثام عن تحولاتها في مجري النص على حد تعبير الناقد نفسه، وعلى الرغم مما قلناه فالدراسة جديرة بالقراءة والاهتمام لما تدل عليه من إلمام وتحليل للنص المسرحي، فقد اجتهد وكان موفقا الى حد كبير.

المقالة الأدبية عند علي جواد الطاهر

تتمتع المقالة الأدبية بامتياز فني بين الفنون القريبة منها حيث أنها تركز على الموضوع أو الفكرة في انتاجها الأدبي وتتخذها مساراً تجري عليه لمساتها بقوة وكلما سلكنا مقتربات لفهمها بوصفها مقتطعاً فكرياً مقصوداً من جملة أفكار غير منتهية أصلاً بشأن موضوع ما، لكثرة مداخلات الاحتمال الذهني المتوقعة في التفكير لدى مبدعيها أدركنا مدى أهمية هذا الشرط الخاص فيها الذي سيجد الدارس عبر النظر إليها في أطار هذه الزاوية ليبدأ الاهتمام بها فنياً في التمييز أو التصنيف أيضاً لهذا الكم الذي ننظر إليه نظرة شاملة تفتقر إلى التحديد أول الأمر الذي هو بين ايدينا من الابداعات المقالية العراقية التي نفترض لها تطورات عديدة قد طرأت عليها في عمرها الأخير.

لا نجانب الصواب إذا قلنا إن المقالة الأدبية في واقعنا النقدي فن مهمل إلى حد يدعو إلى الرثاء ولم أجد مسوغاً مقنعاً لهذا الإهمال مع أهميتها وفاعليتها المتسعة للإدهاش الفني مثلما هي قارة على التوصيل المعرفي بينما اغلب الفنون الأدبية الأخرى

المقاربة تكاد تتخم بالدراسات النقدية، بل يعاد النظر في بعضها من أجل دراسته وفق نظرة نقدية حداثوية تتجاوز ما قبلها من دراسات لكن المعني بفن المقالة الأدبية يجد ما يشفى غليله في دراسات جادة لهذا الفن من أجل الانفتاح على تقناته الجديدة ذات التشكيل الجمالي للمؤثرات المتداخلة في الإطار المحيط والتي تتحرك بمقتضى طبيعة الظرف الاجتماعي والإنساني المعمق للأنماط السابقة والسائدة.

فمبدع المقالة الادبية يهمه أن يتدارك ميوعة منجزة الابداعي بنائيا، مثلما يهمه لفظيا وتشكيليا ودلالياً بهدف الخروج بتشكيل مدروس مستند إلى رؤية تحليلية، تركيبة لديه، لكنه بمرور التجربة أو تراكمها لديه يتأكد بأن قنوات اتصاله هذه بمطلبه لن تؤدي به إلا إلى سعة غير موفقة في الإضاءة النقدية لهذا الفن. لأنه في واقع الحال إن سعى إلى مصادر أو مؤلفات تحقق له هدفه فلن يجد غير مؤلفات نزرة لا تمتلك منظومة اجمالية او مفصلة كافية لاستيعاب اهتماماته او مشاغل موهبته، والطريف أن تلك العنوانات حين تتضخم في مخيلته مع زيادة السعي وراءها يصحو من انبهاره ليجد فرحته ذابلة أمام شحة تلك العنوانات وانطباعاتها.

أما ما ينحني من ألم ثقل عدم دراسة هذا الفن وملامسة ظروفه الابداعية فيكاد يكون منبعثاً من أن جونا الادبي والنقدي متكيف مع هذا النقص بلا مطالبة واعية لتلافيه بل أن الوعي الملحوظ سلبي، بينما لا نجد مثل هذه القناعة السلبية لمن يقترح المغادرة والتطور مع مشروع دراسة قادمة عن الرواية مثلا، لأننا نعي ما نقول كما يتضح ولكننا منساقون إلى ما يشيع في استكناه الاطر الفنية او الابداعية للمقالة الادبية، وأن ما يجدر التنبيه إليه هو إن المهتم بهذا الامر أو من تناط به هذه المهمة وهي تسليط الضوء على خصائص الجنس المتوالد من بين النوع الادبي للمقالة سيجد الأمر لا يخلو من صعوبة، ولاسيما في المقالة المبدعة فنياً بوصفها جنساً يتبلور من ذلك النوع الذي يسمى فن المقالة وذلك بسبب ما يقع فيه المعني من خلط غير محمود العواقب على استبصاره النقدي لطبيعة هذا الفن، حتى توحي له هذه الحال توقعا سيئاً بعدم الوقوف على نجاح ملموس في العثور على نماذج فنية مبدعة على صفحات ادبنا العراقي، لأن مجمل النماذج هي في الواقع مقالات لم تحافظ على نقائها النوعي الذي لا يساعد على تحققه إلا

الدراية النقدية الواعية به من مبدعيه لما يلحظ عليها من خلط فني بينها وبين فنـون نثريـة مجاورة لها كالخاطرة والعمود الصحفي والقصة القصيرة ذات المنحى الثقـافي الاجتمـاعي بل أحياناً نجدها تهمس بأذن متلقيها بطريقة قصيدة النثر، وما يؤكد ذلـك رسـم الجمـل وادراجها على شكل فقرات متتالية الواحدة تلو الأخرى.

وإذا كان الاهمال النقدي للابداعي احـد أسباب هـذه الـضبابية الملاحظـة علـى نماذجنا المقالية بحيث أصبح من العسير علـى المبـدع لهـذا الفـن ملاحقـة اطـره وانماطـه، وتميزها عن بقية السمات الفنية للاجناس المقاربـة لـه، فلابـد مـن الإشـارة إلى ظـاهرة مساعدة على هذا الاشكال الفني للمقالة الادبية، واعني بها ما يمكن رصده بشأن المقالـة في اطارها العام- بأنها نوع ادبي ذو مرونة كبيرة في نطاق الحركة الادبية- بشقيها الادبـي الخالص من جهة والفكري العام الذي لا يهتم بالمقالة إلا من ناحية قالبهـا فيـستفيد مـن ساحتها الشكلية الموجزة ذات الهدف البلاغي من جهة أخرى، ومن الطبيعـي أن غيـاب الضوابط النقدية عنه والتي تحجب رؤيته الإبداعية المشخصة تساعده في مزاولته بلا قيـود أو نظام فني مدروس ومهيأ يلتزم به.

ونحن نطمح أن يحدد النقاد ماهية هذا الفن الإبداعي كما فعل د.فاضل التميمي في دراسته التي نحن بصددها، وأن يهتموا به نقدياً بوصفه جنساً أدبياً مستقلاً بمعالمـه الذاتيـة الخاصة وأسس بنائه الفنية والوقوف بالرصد والتحليل للمقالة الأدبية التي تمنح الأولويـة في صياغتها إلى الإنشائية الفنية مع مـا هـي بحاجـة إلى تـضمينه في موضـوعها عـادة مـن الانفعالات والإرهاصات الذاتية لمبدعها، لكونها تهتم بذاتية المبـدع وتـستجلي كوامنـه، ولا ننسى أن الدكتور سعيد عدنان المهنا واحد من المهتمين بدراسة المقالـة عنـد الـدكتور علي جواد الطاهر، وقد حقق ذلك في كتاب عن المقالة الأدبية عند الطاهر اهتم فيه بهذا الفن الإبداعي لمعالجة نقدية لافتة.

كان الدكتور على جواد الطاهر من رواد المقالة الأدبية في العراق ففي مقدمة كتابه (مقالات) الصادر في الخمسينيات أوضح اتجاهات المقالة وقيمتها الفنية التي لا تخلـو مـن الامتاع والتسهيل فهي ليست أنشاء مطلقاً نائماً على العاطفة أو الخيال وليست بحثاً مثقلاً بالأسانيد والتوثيق على حد قوله ولقد كان الدكتور فاضل عبود التميمـي موفقـاً حينمـا

التفت إلى أهمية المقالة وجمالياتها عند الطاهر في كتابه الصادر عن دار الشؤون الثقافية 2007 والمعنون (جماليات المقالة عند علي جواد الطاهر وراء الأفق الأدبي مثالاً) ولقد كان المؤلف وفياً لاستاذه وهو يتناول ابداعه بنظرة نقدية بعيدة عن الانطباعية والانفعال وكان توصيفياً في تناوله لجماليات المقالة عند الطاهر وكم كان بودي أن يضع كلمة (الأدبية) صفة للمقالة ولا يتركها معماة وكأن المقالة في عمومها هي المقصودة. مع أن الباحث أكد بأن دراسته تسعى إلى دراسة جماليات الاسلوب المقالي في واحد من أهم كتب المقالة في العراق (وراء الأفق الأدبي) ومحاولة الدكتور فاضل تشير إلى جهد مخلص لأديب عراقي آن الأوان أن يدرس تراثه وأن نقف عند مقالاته تحديداً لأنها الابداع الأرقى الذي استوى على يد مبدعها شكلاً فنياً لافتاً ومضموناً متقدماً.

ففي جماليات الأثر والتوجيه توقف الباحث عند لغة الابداع في مقالات الطاهر وهي لغة تسمح بعقد معاشرة تذوقية تميز الاسلوب وتعين على كشف المرجعيات والموجهات فأسلوب الطاهر مثال واضح لما وصلت إليه طبيعة لغة المقالة في عصرنا فهي تنفتح على الجديد وتتصل بالتراث، وفيها توق إلى التفرد والتجويد وحبك في الانشاء بلا فضلة، فلقد وجد الباحث في القرآن الكريم والتراث العربي واللغة المعاصرة والفصيح من الالفاظ مصادر ترفد اسلوب مقالاته لأن اقتران التراث بالمعاصرة في لغة الطاهر لهو عين التمسك بما هو خالد واصيل فضلاً عن حرصه على ابداع ادب جديد متميز.

وفي تناوله لجماليات البلاغة في الاسلوب سعى المؤلف إلى دراسة اسلوب الطاهر في مقالاته وكانت مقاربة تبدأ من اللغة لكونها عنصراً مهماً من عناصر بناء النص المقالي فضلاً عن أنها فضاء الشكل الناهض بالمحمول الفكري والجمالي في الادب وحاول الباحث الناقد د. فاضل الوقوف عند الظواهر البلاغية ذات السمة الاسلوبية ومنها الاستفهام والتكرار والعنوان والسجع وقد توقف عند العنوان بإسهاب لكونه (ثريا النص) ولفت النظر فيه إلى الاستهلال والسؤال والجواب والايحاء بالمدح وإلى اهم خصائص اسلوب المقالة عند الطاهر راداً على مدني صالح الذي ادعى أن مقالات الطاهر خلت من البلاغة وارتضت لنفسها ان تقبل بالخبر والانشاء المحضين اللذين

يهبطان بالمقالة إلى مستوى الأخبار المقروءة بالجرائد واثبت الباحث تهافت الرأي السابق بالتحليل الذي اجراه على مجموعة من المقالات واثباته العكس.

أما (جماليات الاعتراض) فقد درس الدكتور فاضل عبود جماليات الجملة الاعتراضية لدى الطاهر معتمداً على تفريعها. والبحث عن اكتنازات دلالاتها التي غالباً ما اقترنت عند الطاهر بلغة المقالة التي لا تفارق أبداً جماليات الاسلوب وإنما تعمل على تأكيده والجملة الاعتراضية كما يقول الباحث بنية لغوية لافتة للنظر تستوقف القارئ بما تحمل من تنبيه بسحب الذهن إلى قضية ما تستوجب الملاحظة والوقوف على عتبتها وقد أحسن واضع علامات الترقيم حين حصرها بين شارحتين لكي يميزها ضمن درج سياق اللغة المكتوبة وهي ظاهرة اسلوبية قديمة على حد تعبيره ولقد ختم الدكتور فاضل التميمي كتابه بالحديث عن (جماليات البناء والتشكيل) لأن المقالة في مفهومه نزوع ابداعي غايته تقديم نص أدبي مكتمل الشكل فضلاً عن المحتوى أي تشكيل مقالته وابرازها للوجود فهو يعني بالشكل كثيراً وهذا لا يعني أهمال المضمون فالمقالة لديه بناء لغوي واسلوبي يتشكل عادة من الاستهلال مسبوقاً بالعنونة ثم المضمون فالخاتمة.

إن (جماليات المقالة عند الطاهر) قراءة لمدونات أعلنت عن نفسها بالأمس فكان لها ما أرادت من انتشار وتوجيه وعناية خاصة من لدن القراء والنقاد وإذا كان هم هذه الدراسة قد أنطلق من مسوغات معروفة فأن هدفها لا يقف عند حدود الاعجاب المحض بل يتعدى إلى مظان المعرفة والبحث في شبكة التشكيل النصي لنسيج المقالة ولقد كان الدكتور فاضل في هذا الكتاب باحثاً اكاديمياً جاداً وناقداً حصيفاً لا ينزلق وراء الاعجاب والتأثر ولقد أثرى المكتبة العراقية بكتاب عن ناقد وأديب واستاذ جامعي قدير له فضل علمي على اجيال من الاساتذة نشد على يد الباحث لوفائه واخلاصه وحرصه على تناول نتاج استاذه الذي هو استاذ الجميع.

الاسلوبية وتشظي الرؤية والمنهجية

يطالعنا في بعض الدراسات التي وسمت نفسها بالاسلوبية تشظ في الرؤية التحليلية والمنهجية معاً، فبعضها يعد مزيجاً من التحليل الاسلوبي والبنيوي وآخر مزيجاً من التحليل الاسلوبي والسيميائي وثالثاً من الاسلوبي والنفسي الخ ولعل السبب في

ذلك يعود إلى عدم وضوح مفهوم (البنية) الذي يتقافز من منهج إلى آخر أو عدم التفريق بين الاسلوب والبنية من منظور تشكيل النص فإذا كانت البنية تتصل بتركيب النص فإن الاسلوب يختص بالنسيج اللغوي فحسب كما يقول صلاح فضل فضلاً عن ذلك رغبة بعض الدارسين بتطبيق مقولات الانفتاح التحليلي بوصفها أثراً من أثار نظرية النص كما هي عند الغربيين، وليس في ذلك التداخل المنهجي ضير، لأن المناهج النقدية متنافذة وبعض أصحابها يتنقل من منهج إلى آخر ويتجلى ذلك عند الغربيين قبل العرب.

ونرى على الصعيد الاجرائي أن أوضح أمثلة الصنف الأول (اسلوبي/ بنائي) تحليلات الناقدة الدكتورة بشرى موسى – وهي من المعنيين بالمناهج النقدية– التي اتسمت بالجزئية التحليلية أحياناً بحثاً عن المهيمنات الاسلوبية كما تقول وقد لمسنا في بعض تلك التحليلات اتجاهاً تركيبياً خالصاً كونه هو المهيمن الاسلوبي البنائي، فيها ومن امثلته تحليل بعض نصوص الشاعر يوسف الصائغ في دراستها الموسومة بـ (شعلة الدراما وجمرة المجاز قراءة أسلوبية في شعر يوسف الصائغ) التي احتواها كتابها (المرآة والنافذة) وفيها ترشح الناقدة ثلاثة نصوص شعرية هي قصيدة (بغتة) من ديوان (سيدة التفاحات الاربع) و(المعلم) من ديوان المعلم و(لقاء) من ديوان (من قصائد البلبل الاسود) ففي قصيدة (بغتة) تجد الدكتورة أن النص يحافظ (في بنيته التركيبية على نحوية عالية خلقتها الجمل الاسمية القائمة على النحوية الوضعية المألوفة مبتدأ وخبر في المقطعين الاولين ليرسم لنا حالة الامان والاستقرار والثبات التي تتمتع بها فواعل النص وتبثها الجمل الأسمية) ويبقى النص يسير على هذه الوتيرة من الجمل المتوازية نحوياً مع حاضنتها الاسمية المكررة بصيغة الاخبار حتى ينتقل النص إلى التوازي الفعلي النحوي في مقطعه الثالث مغيراً نمط الضمائر من (أنا/ هي) إلى (نحن/ هو) ويظل الصراع بين الحركة والسكون قائماً إلا أنه يلوح بالانحياز إلى أحد الطرفين يؤشره الانكسار في البنية الفعلية في مستهل المقطع الرابع بالدال اللساني الظرفي أو المفعول المطلق المتضمن معنى الظرفية (بغتة) وهوعنوان النص الرئيسي ويترافق مع هذا الانكسار الزمني الفعلي انكسار في حركة فواعل النص بطريقة معكوسة إذ أحتل ما كان مسرعاً محل السكون والثبات وما كان ثابتاً ومستقراً محل الحركة والدوران وما أن يصل النص إلى مقطعه

الأخير حتى يبدأ الانقلاب الزمني من الظرفية (اللحظة) بمعناها المحدد إلى الكونية أو الابدية الزمانية (اللحظة) بمعناها المحدد إلى الكونية أو الابدية الزمانية (الموت) وبذلك يقفل النص دائرته التركيبية ببنية التكرار الدالة على التفضيل.

وهكذا تتبع الناقدة بصبر الباحث الجاد جميع الدوال اللسانية التي من شأنها أن تدفع نصوص الصائغ نحو التواشج التركيبي (الأسمي/ الفعلي) أو (الفعلي/ الأسمي) لتؤطر النص بعد ذلك بعدة توقفات دلالية تحسم الموقف الشعري لديه وتلغز للمتلقي بأن سرية التركيب تدفن خلفها موصلات تعبيرية تهمس ببعض المقاصد الانية والواقعية.

إن تحليل الدكتورة بشرى موسى لبعض نصوص الصائغ التي كتبها في مراحله الأخيرة من نتاجه الشعري وبهذه العدة المزدوجة لم يلغ بعض تأثرها – وهو أمر مشروع – بما جاء به الدكتور صلاح فضل في كتابة (اساليب الشعرية المعاصرة) من أفكار تحليلية رؤيوية تنطلق من المزج بين آليات التحليل الاسلوبي والبنائي وربما تتجاوز ذلك إلى السيمياء والتأويل وهذا التصور كما يقول صلاح فضل (يسمح باستيعاب الافق اللغوي للظاهرة وتجاوزه إلى العوامل المدركة لأنماط القراءة والفهم بما يدخل في قلب نظرية النص ويستوعب جماليات التلقي) ويتأتى تأثرها فيما نحن بصدده تبويبها شعر الصائغ وفقاً لما طرحه د. صلاح فضل من تقسيمات للاساليب الشعرية المعاصرة بصورة عامة وهي (الاسلوب الحسي، الاسلوب الحيوي، الاسلوب الدرامي الاسلوب الرؤيوي) فضلاً عن ذلك أن الناقدة لم تبتعد كثيراً عما قاله الناقد فاضل ثامر في دراسته الموسومة بـ (رهان الشاعر الشعرية) إذ وردت النصوص الثلاثة التي حللتها الدكتورة ضمن دراسة فاضل ثامر الظاهراتية – إن كان هو أسبق منها – والذي يمكن قوله بعيداً عن المقارنة أن الناقدة حاولت بأصرار المزج بين تقنيات التلقي المفتوحة ومقولات علم النص الخاصة بسلم الدرجات الشعرية (النحوية والدلالية والتجريدية... الخ) وهي تعود في أغلبها إلى النظرية التوليدية في الأساس ولاسيما فيما يتعلق بالدرجة النحوية الشعرية عند يوسف الصائغ غير أنها لم تستوف جميع المظاهر التركيبية في النصوص المحللة إذ هي تبحث في المهيمنات الاسلوبية الجاهزة ولم تعن بالتحويلات التركيبية في الاساليب النحوية كالتحول من التناظر الاسمي إلى الفعلي وبالعكس إذ لم يؤخذ منه سوى انقلاب

النص من السكون إلى الحركة فضلاً عن ذلك أن درجة النحوية العالية التي اتسمت بها نصوص الصائغ قيد الدراسة تقع في تضاد مفهومي مع درجة الانزياح التي تؤسس عليها التحليلات الاسلوبية في اغلبها وفضلاً عن ذلك لم تخف الدراسة اسقاطاتها الذاتية والانطباعية في ملامستها ظواهر النصوص الشكلية، ولا غبار في أن د. بشرى موسى صالح من أعلام النقد المعاصر في العراق، وممن رسخوا مفاهيم الشعرية والأسلوبية، ومن قبلهما البنيوية في دراساتها الجادة والرصينة وكل ما قلته فيما سبق هو ملاحظات نابعة من اهتمام خاص بما تكتب، ومحاولة لتشخيص بعض ما طرحته في تلك الدراسة.

الغموض للغموض أم الكتابة العدمية؟

آثار شجوني مقال الأديب الشاب أحمد عبد السادة المنشور في ثقافية (الصباح) في 10/ 9/ 2007 والمعنون (الكتابة ضد الكتابة) وقد شخص فيه اشكالين (رافدين) مرضيين يصيبان الكتابة هما: الغموض المطلق والوضوح المطلق، وكانت التفاتته موفقة في تشخيص داء الكتابة غير أنه لم يقترح البديل ولا النموذج المحتذى الذي هو يراه منسجماً مع تطلعات الفن وتقبل المتلقي، وإذا كان النص الواضح جداً يجد ملاذاً في نفوس بعض الناس لسهولة فهمه، فالنص المغلق أو المغرق بالغموض يعزف عنه المتلقون بأمتياز، ولا نعني به غموض الضرورة الفنية وإنما غموض (الطلسمية) أن صح القول أو ما أسماه احمد عبد السادة (الغموض للغموض) والذي ينتج (كتابة عدمية) على ما اعتقد.

والغريب أن الكتابة العدمية تبالغ في اللامعقول وليس تحتها سوى انتظام المفردات في سياق تركيبي لا يفضي إلى دلالة محددة، بحيث يفقد عنصر التوصيل المفترض وجوده في النص ويقطع الصلة بينه وبين متلقيه، لأن تراتب المفردات في سياق مقفل لا ينتج أية دلالة وينتهي إلى فراغ، إذ تكون الغلبة فيه للبناء الصوتي التراكمي سعياً وراء التقاط صور اللاوعي والاغراق بالغموض، فالالفاظ لا طائل تحتها غير تهويمات اسلوبية منفلتة لا تنم عن رؤية محددة بل لا رؤية لها أصلاً كما يرى د.علي متعب.

إن ما نطمع إليه نصاً أو كتابة تكون فيه اللغة في تمظهرها الأول مفردة مرهونة باستعمال المبدع لها وزجها في تركيب نحوي ضمن مناخ دلالي ونفسي لتصبح عنده منفتحة على أبعاد جديدة لم تكن كما كانت عليه وهي قابعة في المعاجم، وبذا تكون

مخالفة أو مقاطعة ربما لدلالتها الوضعية، ومن ثم فأن مراقبة تحول اللفظة المفردة إلى كيان تعبيري يقتضي بالضرورة ملاحظة اختيار ابنيتها الصرفية الموائمة للنسق التعبيري، أي نريد بها اللغة الموحية التي تنقل المعنى من جهة الاخبار والافهام إلى جهة الانفعال والتأثر والصوغ الجمالي الناتج عن الانزياح التركيبي.

إن من يكتب الغموض من أجل الغموض لا ينتهي إلى إيجاد اسلوب مقبول وسيجد نفسه في عزلة تامة في كتابته التي عمقت القطيعة بين النص ومتلقيه بعد أن فقدت صلتها باللغة- عالمها الخاص- وبعد أن روجت لمفهوم خاطئ يقضي بتراتب الالفاظ عشوائياً (بحجة تحقيق لمفهوم المباعدة أو الفجوة فإذا كان نسق المباعدة في الشعر أثراً لغوياً لمخيلة واسعة فإنه في هذه الحالة يكون قادراً على انتاج المعنى اللا محدود بنسق محدود) وهو ما لا نرى أمكانية تحققه في الكتابات التي تحدث عنها أحمد عبد السادة والمتجسدة في المقطع الآتي:

وصوتي يلتقط مخاط الصاعقة ويلتقط المساء العام
يحاول صوتي أن يجمع عظام الوردة ورفيفها
رأسها، وغبارها
صوتي بعد أربعين هاوية
يحاول أن ينطق حروف اسمك
دائماً توقفني عاصفة ترابية
لكنني متأكد أن نبيذنا الأسود ينشط عضلة الأرض هذا هو المساء..
أقتربا من مناطه الأسود من كرته الضخمة
ومن نظام حضوره لم يعد لنا مساؤنا الذي ينتج لنا نبيذنا الأسود.

نحن أمام هذا السطح اللغوي الصادم غير المدهش لا يمكن أن نتخيل أو نحس بايحاءات المعنى وظلاله فالصور تبدو احياناً واضحة ولكن لا جدوى منها إذ لا تشكل ما يعضد فكرة النص أو يثريها جمالياً.

أنا أثني على ما قاله الاديب الشاب احمد من أن تلك الكتابة المغرقة في الغموض قاصرة لا تكلف نفسها (عناء توفير مفاتيح تمكن المتلقي من قهر الاقفال وفك الرموز والشفرات للدخول إلى مملكة المعاني والدلالات أن وجدت اصلاً).

الفصل الرابع

تقويل النصوص التراثية

الفصل الرابع

تقويل النصوص التراثية

مجمع الأمثال(*) دراسة في منهجه وطائفة من أمثاله

تعريف المثل وأهميته:

قد تختلف الآراء وتتشعب في حد المثل أو تعريفه، وذلك لأن الأمثال أسلوب أدبي ذو خصائص متعددة، وهي ذات أعداد هائلة تستند معظمها إلى قاعدة شعبية عريضة، كما أنّ تعدد أساليبها وصياغاتها يزيد الطين بلة، ومن الصعوبة على الباحث حصر هذا العدد الهائل المتباين في محتواه وأسلوبه ضمن تعريف جامع مانع، فهي تأبى التحديد الجامد، ولهذا لا يعدم الباحث أن يجد أكثر من تعريف وضعه اللغويون والأدباء كل حسب ثقافته واطلاعه، والأمثال كما هو معروف أقوال محكية سائرة يقصد منها تشبيه أحوال الذين حكيت فيهم بأحوال الذين قيلت فيهم.

ولابد لنا أن نقف على الأصل الاشتقاقي لكلمة (مثل) قبل التعرض لأهم التعاريف التي قيلت فيه، يقول ابن منظور: يقال مثل ومثل وشبه وشبه بمعنى واحد، والمثل والمثيل: كالمثل والجمع أمثال وهما يتماثلان، والمثل: الشيء الذي يضرب لشيء مثلا فيجعله مثله، قال الجوهري: ومثل الشيء أيضاً صفته، ويقال: تمثل فلان ضرب مثلا: وتمثل بالشيء ضربه مثلا: والمثل: ما جعل مثالا أي مقداراً لغيره يحذى عليه [1] ويرى أبو الحسين احمد بن فارس أن المثل يدل على مناظرة الشيء للشيء. وهذا مثل هذا أي نظيره، والمثل والمثال في معنى واحد. وربما قالوا مثيل كشبيه والمثل المضروب مأخوذ من هذا، لأنه يذكر مورى به عن مثله في المعنى[2] فالأصل السامي العام لهذه الكلمة في العربية: مثل وفي العبرية (Masal) وفي الآرامية (Matla) وفي الحبشية (Mesel) وفي

(*) نُشر البحث في مجلة المورد عام 1984 وأعد نشره هنا حفاظاً على ما كتبت آنذاك من الضياع.

(1) لسان العرب: ج3 / مادة مثل.

(2) معجم مقاييس اللغة: ج5 / مادة مثل.

الأكادية (Mesal) ويتضمن حسب اشتقاقها معنى المماثلة، والمثل في أصل كلامهم بمعنى المثل والنظير [1] ويرى البعض إن الكلمة من العبرية ففيها كلمة (مثل) تدل على هذا المعنى أو أوسع منه، فهم يطلقونها على الحكمة السائرة والحكاية القصيرة ذات المغزى وعلى الأساطير [2]، ويرى رودلف زلهايم أن المثل قد وجد لدى العرب قبل أن يعرف بهذا الاسم بزمن طويل، "وللحاجة إلى التجريد- تلك الحاجة التي توجد لدى الشعوب البدائية". سمى قدامى الساميين (المثل) باسمه تبعاً لسماته الجوهرية أصلاً وهي سمات المقارنة التصويرية: ولا يفهم من اشتقاق كلمة (المثل) شيء أكثر من (التمثل) معناه تشبيه شيء بشيء [3] وبهذا الحديث المقتضب نكون قد أوضحنا المعنى الاشتقاقي لكلمة (مثل) التي تتردد كثيراً في كتب اللغة والأدب.

ولو حاولنا أن نستقصي كل تعريفات المثل لوجدناها كثيرة يصعب حصرها ومن أجل ذلك حاولت أن استشهد ببعضها على سبيل التمثيل لا الحصر، ومن الذين اهتموا بالأمثال (أبو هلال العسكري) الذي يؤكد أهمية المثل وصياغته قائلاً: "لما عرفت الأمثال تتعرف في أكثر وجوه الكلام وتتدخل في جل أساليب القول أخرجوها في أوقاتها من الألفاظ ليخف استعمالها ويسهل تناولها فهي: أجل الكلام وأنبله وأشرفه". وأفضله لقلة ألفاظها وكثرة معانيها ويسير مؤنتها على المتكلم مع كثير عنايتها وجسيم عائديتها ومن عجائبها أنها مع إعجازها تعمل عمل الأطناب[4] ويرى ابن عبد ربه إن الأمثال "هي وشيء الكلام وجوهر اللفظ وحلي المعاني، والتي تخيرتها العرب وقدمتها العجم ونطق بها (في) كل زمان وعلى كل لسان فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة لم يسر شيء مسيرها ولاعم عمومتها حتى قيل: أسير من مثل [5] أما ابن الأثير فقد وجد أن الأمثال أشبه بالرموز والإشارات التي يلوح بها على المعاني تلويحا ولأجل ذلك صارت أوجز

---

(1) ينظر: الأمثال العربية القديمة: 21.

(2) فجر الإسلام: 60.

(3) الأمثال العربية القديمة: 22.

(4) جمهرة الأمثال: 3.

(5) العقد الفريد: 3/ 63.

الكلام، وقد قيل في حد المثل: أنه القول الوحيد المرسل ليعمل عليه وحيث بهذه المثابة فلا ينبغي الإخلال بمعرفتها [1] ويتصدى له ابن أبي الحديد مقوماً وناقداً لهذا التعريف حيث يقول: قال المصنف حد المثل (كذا) وهو باطل بقوله تعالى: ﴿أَقِيمُوا الصَّلاةَ﴾ فإنه قول وجيز أرسل ليعمل عليه وليس بمثل وأيضاً فإن أراد بقوله ليعمل عليه أي ليعمل بموجب ما فيه من الاقتضاء والطلب فهذا باطل بأكثر الأمثال نحو قولهم هو افعل من كذا، وإن أراد بقوله ليعمل عليه أن يستعمل فيه الموضوع اللائق فكل بيت شعر من أشعار الجاهلية والمحدثين قول وجيز مرسل يستعمل في موضع يليق به وذلك يقتضي أن يكون الشعر كله أمثالاً والصحيح أن يقال: المثل يطلق على نوعين احدهما ما قصد به المبالغة بلفظ افعل [2]، ونلاحظ إن الميداني يتفق مع المبرد في تعريفه للمثل بقوله: المثل مأخوذ من المثال وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول والأصل فيه التشبيه [3] ولقد اهتم الأدباء المحدثون بالأمثال ودراستها ومحاولة وضع تعريف لها، ومن أولئك الدكتور شوقي ضيف حيث يقول: الأمثال عبارات تضرب في حوادث مشبهة للحوادث الأصلية التي جاء بها [4] ويرى الدكتور عبد المجيد عابدين أن المثل هو صحة العبارة التي تتصف بالشيوع والإيجاز وحدة المعنى وصحته. أو هو العبارة الموجزة الأدبية التي تدل على عقل واع وتأمل بعيد وصنعة ظاهرة في تنميق العبارة وتنسيقها [5]، ويعتقد عمر كحالة أن المثل قول سائر يمتاز بشهرته وإيجازه ورقة معناه وإصابة الغرض المنشود منه وصدق تمثيله للحياة العامة ولأفكار الشعب على وجه الخصوص [6]، ويلخص احمد الاسكندري معنى المثل بقوله: إن المثل قول محكي سائر يقصد منه تشبيه حال الذي حكي فيه كحال

---

(1) المثل السائر: 63.

(2) الفلك الدائر: 53.

(3) مجمع الامثال: 9 ينظر الكامل للمبرد: 181.

(4) الفن ومذاهبه: 21.

(5) الامثال في النثر العربي القديم: 9.

(6) الأدب العربي في الجاهلية والإسلام: 172.

الذي مثل لأجله[1]، ومن خلال هذه التعاريف التي قيلت حول الأمثال نستطيع أن نستشف مدى اهتمام الأدباء بظاهرة الأمثال قديماً وحديثاً بوصفها أنموذجاً أدبياً له خصائصه، ونرى أنهم يلتقون في كونها قولاً موجزاً يراد به التشبيه ويحمل بين جوانحه روح الحكمة والتجربة الإنسانية.

ولابد لنا بعد هذا الاستعراض الموجز أن نسأل عن اهمية المثل بوصفه عنصراً من عناصر الأدب المصنف ضمن فن النثر، إذن ما أهمية المثل؟ وما هي الدوافع لتأليفه والاهتمام به؟ نلاحظ إن الامثال تصور حياة الامة العربية بشتى جوانبها فهي أصدق تعبير عن اخلاق الامة وتقاليدها وعاداتها وعقليتها وحضارتها لأنها في اعتقادي مرآة لما يحدث في رحم هذه الأمة من تفاعلات اجتماعية وذهنية، وتشير إلى تأثر الحضارة العربية وتلاقحها بالحضارات الاخرى أو بالعكس، والأمثال ظاهرة اجتماعية أدبية في الوقت نفسه، تظهر عند أكثر الأمم حتى تلك التي لم تعرف الكتابة فيها بشكل واسع، وهي تجسد المعاني عند الاستشهاد بها في طوايا الكلام ولا يغيب عن الذهن أن الله تعالى قد ضرب الأمثال في كتابه العزيز دليل على أهميتها وقيمتها.

ولا يعدم الباحث أن يجد الكثير من الأدباء والباحثين يؤكدون أهمية المثل ومن هؤلاء جرجي زيدان الذي يعدها من آداب العرب العامة لأنها تجري على ألستهم مجرى الشعر وهي عظات بالغة من ثمار الاختيار الطويل والعقل الراجح[2] فمن أمثال الأمة نستطيع أن نتفهم المستوى الذي وصلت إليه من حيث الرقي ونستطيع أن نعرف كثيراً من أخلاقها وعاداتها، فالأمثال إذا معين لا ينضب لمن يريد دراسة المجتمع أو اللغة أو العادات الشعبية عند أمة من الأمم [3] وبهذا نكتفي بالحديث عن أهمية الأمثال حيث يمكن للقارئ أن يلمس ذلك من خلال دراستنا لمجموعة من الأمثال العربية القديمة في الصفحات القادمة.

---

(1) الوسيط في الأدب العربي وتاريخه: 13.

(2) تاريخ آداب اللغة العربية: 1/ 52.

(3) مقدمة كتاب الامثال للسدوسي: 5.

حياة المؤلف:

تتفق أكثر المصادر والمراجع في المعلومات التي تناولت حياة هذا العالم الجليل، ونراها تتحدث عنه باقتضاب مما يجعل من العسير علينا معرفة جزئيات حياته لنتفهم شخصيته من خلال ظروف حياته. وعلى كل حال. فإن المعلومات التي حصلت عليها تفي بالغرض، لأن البحث الذي نحن بصدده هو كتابه (مجمع الأمثال)، وفي ظني أن الكتابة عن حياة المؤلف بكل تفصيلاتها أمر يخرج بنا إلى متاهات نحن في غنى عنها، لذلك سأتناول حياته بإيجاز مفيد ثم ألج خضم البحث في كتابه الشهير، المؤلف هو أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري الأديب كان أديباً فاضلاً عارفاً باللغة اختص بصحبة أبي الحسن الواحدي صاحب التفسير ثم قرأ على غيره، واتقن فن العربية خصوصاً اللغة وألّف كتاب الأمثال المنسوب إليه ولم يعلم مثله في بابه، وكتاب السامي في الأسامي وهو جيد في بابه وقد سمع الحديث ورواه [1].

ولقد كانت له يد باسطة في أنواع الأدب وصنف التصانيف الجليلة مثل (الهادي للشادي)[2]، ويقال إن الزمخشري الخوارزمي لما نظر في الكتاب المذكور أنكر عليه تسميته بهذا الاسم وقال له: الشادي [3] ما اخذ طرفاً من العلم وهذا الكتاب لا يليق إلا بمن كان منتهياً وله كتب أخرى منها: (نزهة الطرف في علم الصرف) وكتاب (شرح المفضليات) وكتاب (منية الراضي في مسائل الكافي)[4] ولقب المؤلف بالميداني نسبة إلى محلة من محال نيسابور كان يسكنها [5]، وهو ميدان زياد بن عبد الرحمن في محلة نيسابور [6]، وقد اشتهر الميداني بأدبه وسعة علمه، وعرف في البلدان بتصانيفه الحسان المشهورة، وقرأ الأصول واحكمها ثم اخذ بالتصنيف فأحسن كل الإحسان فيما جمعه وصنفه وأربى على من تقدم بالترتيب

---

(1) وفيات الأعيان: 1/ 130.

(2) انباه الرواة: 1/ 124.

(3) نزهة الالباء: 390.

(4) أنباه الرواة: 1/ 124.

(5) معجم الأدباء: 5/ 45.

(6) وفيات الاعيان: 1/ 130.

والتحقيق واستدرك على بعض من زل من قبله من المصنفين وأصلح مواضع الغلط وكتب عن الإمام أبي الحسن علي بن المجاشعي النحوي القادم على نيسابور [1]، ويتمم هذه الترجمة ما أثر عن الحسن البيهقي في كتابه وشاح الدمية قال عنه: الإمام أستاذنا صدر الأفاضل أبو الفضل بن احمد الميداني صدر الأدباء وقدوة الفضلاء وقد صاحب الفضل أيام فقد زاده وفني عتادة وذهبت عدته وبطلت أهميته فقوم سناء العلوم بعدما غيرتها الأيام بصروفها ووضع أنامل الأفاضل على طواتها وحروفها ولم يخلق الله فاضلاً في عهده إلا وهو في مائدة آدابه ضيف، وله بين بابه وداره شتاء وصيف وما علا من عام الحج البحر الخضم واستنزف الدر ظلم وكان هذا الإمام يأكل من كسب يده [2] ويذكر أن ابنه سعيدٌ كان أيضاً فاضلاً ديناً وعالماً جليلاً وله كتاب (الأسماء في الأسماء).

ومن أطرف ما ذكر عن المؤلف قصته مع الزمخشري التي تدل على ذكائه ونباهته، وقد وردت تلك القصة في معظم المراجع التي تحدثت عنه، وهي في اعتقادي نوع من المبالغة غير المحببة، وملخص القصة أن الميداني لما صنف كتابه مجمع الأمثال وقف عليه الزمخشري فحسده فأخذ القلم وزاد (نوناً) فصار (النميداني) ومعناه بالفارسية الذي لا يعرف شيئاً، فلما وقف الميداني على ذلك أخذ بعض تصانيف الزمخشري وإبدال الميم نوناً فصار (الزنخرشي معناه باع زوجه في الفارسية)[3]، ويبدو إن معنى زنخشري لم تكن دقيقة حيث نجد طاش كبرى زاده يعترض على ما ذكر بقوله: قلت المعنى المذكور أعني بائع زوجه ليس يحصل بتبديل الميم نونا فقط بل يجب مع ذلك تقديم الشين على الخاء يقال "زنش خري" وأما بدون هذا التقديم فمعناه أمر قبيح شنيع وهو تغوط على ذقنه[4] ويقال إنه لما وقع الزمخشري على ذلك كتب إلى الميداني واعتذر إليه من ذلك، فكتب إليه إذا رجعت رجعنا وقبلنا عذرك، وهذه فكاهة لا تليق بالمشايخ[5] وذكر محمد أبو

---

(1) أنباه الرواة: 1/ 142.

(2) السامي بالاسامي: ج.

(3) أنباه الرواة: 1/ 123، معدم الأدباء: 5/ 47، الفلاكة المفلوكون: 99، بغية الوعاة: 1/ 356.

(4) مفتاح السعادة: 1/ 124.

(5) نزهة الالباء: 390.

المعالي بن الحسن الخواري في معرض حديثه عن الميداني وعلمه قال: "وسمعت غير مرة من كتاب أصحابه يقولون لو كان للذكاء والشهامة والفضل صورة لكان الميداني تلك الصورة" ومن تأمل كلامه واقتضى أثره علم صدق دعواهم، وكان ممن قرأ عليه وتخرج به الإمام أبو جعفر احمد بن علي المقري البيهقي وابنه سعيد وكان إماماً بعده[1] ومن خلال ترجمة حياته ظهر إن الميداني لم يكن لغوياً فقط بل كان أديباً وشاعراً أيضاً، وقال عبد الغافر بن إسماعيل ومن أشعاره:

تنفس صبح الشيب في ليل عارضي فقلت عساه يكتفي بعذاري
فلما فشا عاتبته فأجابني ألا هل يرى صبح بغير نهار

وله أيضاً:

شفة لماها زاد في آلامي في رشف ريقتها شفاء سقامي
قد ضمنا جنح الدجى وللثمنا صوت كقطك أرؤس الأقلام

هذا على وجه التقريب معظم ما ذكر عن المؤلف في المصادر والمراجع التي وقعت بين يدي وهي أخبار قليلة بالقياس لمكانة هذا العالم الفذ، ولو تأملنا أبياته الأخيرة لوجدنا أن تشبيهه نابع من بيئة علم وادب فهو يصور صوت "اللثم" بـ"قط الاقلام" وهذا التشبيه على الرغم من عدم شاعريته يدل على تأثره بأدوات الكتابة وحبه لها إذ لم نسمع مثل هذا التشبيه الغريب الطريف من الشعراء الآخرين لأن مثل هذا التشبيه لا يمكن أن يبرز في ذهن شاعر بعيد عن عالم الكتابة وأدواتها.

وتكاد تتفق اكثر المصادر والمراجع على تاريخ وفاته فقد توفاه الله في رمضان سنة ثمان عشرة وخمسمائة، ليلة القدر ودفن بمقبرة الميدان بعد أن ترك لنا اعظم التصانيف والتي منها كتابه القيم "مجمع الامثال" موضوع البحث.

---

(1) معجم الأدباء: 5/ 47- 48.

منهجه :

لقد عني العرب بجمع الامثال لأنها جملة ما احتاجوا إليه في تحقيق الفاظ اللغة ولأنها من جملة الأساليب النثرية التي صاغها العرب بطبقاتهم ومع ملتقى القرن الخامس بالسادس الهجري جمعت الامثال العربية القديمة في كتابين مشهورين هما "مجمع الامثال" للميداني (والمستقصي في امثال العرب) للزمخشري وقد أصبح هذان الكتابان مرجعين كبيرين لهذا النوع من الأدب وبقي كذلك حتى يومنا هذا، فكان المتأخرون من جماع الأمثال يقومون باختصارها أو تنقيحها ولكنهم لم يستطيعوا أن يزيدوا عليها.

وقبل أن نتحدث عن أهمية هذا الكتاب – مجمع الأمثال- لابد من الإشارة إلى اختلاف اسمه بين مصدر وآخر ولكنها تدور جميعها حول الأمثال ويبدو أن قدرا معيناً من التغيير قد دخل على اسم الكتاب بسبب النسخ كما اعتقد، فنجده في (بغية الوعاة) و(الفلاكة والمفلوكون) و(وفيات الأعيان) باسم (الأمثال)، أما في (كشف الظنون) فنراه باسم مجمع الأمثال وهو ما اشتهر به، ولكن (جرجي زيدان) في (تاريخ آداب اللغة العربية) قد جمع بين الاسمين من دون الإشارة إلى ما ورد لدى القفطي باسم (جامع الأمثال).

ولبيان أهمية هذا الكتاب يُحكى بأن الزمخشري بعدما ألف المستقصي في الأمثال وقع بين يديه مجمع الأمثال فأطال النظر فيه، وأعجبه جداً، ويقال إنه ندم على تأليفه المستقصي لكونه دون (مجمع الأمثال) في حسن التأليف والوضع وبساطة العبارة وكثرة الفوائد وغزارة المادة الأدبية فيه وقد فضل اللاحقون من العلماء والادباء بعد ذلك كما يبدو كتاب الميداني على كتاب قرينه الزمخشري، فقد طبع مجمع الامثال اكثر من مرة طبع حروف وطبع حجر، حيث طبع مراراً في مصر وفي بيروت سنة 1312هـ وطبعة بيروت أتقنها لأنها عبارة عن نظم الامثال في أرجوزة عليها شروح للشيخ إبراهيم الأحدب المتوفي في بيروت 1308هـ وقد سماه (فرائد اللالي في مجمع الامثال) صدر في مجلدين ضخمين يليهما فهارس ابجدية في مئة صفحة، مما جعل فوائده مضاعفة وله

مختصرات غير شائعة [1]، في حين إن كتاب الزمخشري لم يصل إلى يد الناس في طبعة من طبعاته.

ولنترك المؤلف يحدثنا عن منهجه في تأليف كتابه بعدها نقوم نحن باستقراء هذا المنهج وتحليله ثم توضيح ما لم يذكره، ويبدو إنه ألف هذا الكتاب بناء على رغبة السيد العالم ضياء الدولة صفي الملوك أبو علي محمد بن ارسلان، يقول المؤلف: اشار بجمع كتاب في الأمثال مبرز على ما له من الأمثال مشتمل على غثها وسمينها محتو على جاهليها وإسلاميها، فعدت إلى وطني ركض المنزع شمرة الغالي مشمراً عن ساق جدي في امتثال أمره العالي فطالعت من كتب الأئمة الإعلام ما امتد في تقصيه نفس الأيام مثل كتاب أبي عبيدة وأبي عبيد والاصمعي وأبي زيد وأبي عمرو وأبي فيد، ونظرت فيما جمعه المفضل بن محمد والمفضل بن سلمة حتى لقد تصفحت أكثر من خمسين كتاباً ونخلت ما فيها فصلاً فصلاً وبابا بابا مفتشاً عن ضوالها زوايا البقاع، مشذبا عن ابنها بصارمي القاطع علماً من أني أحت به الدينار في كف ناقد، وأجلو منه البدر لطرف غير راقد يزيده بالنظر فيه رونقاً وبهاء ويكسبه بالاقبال عليه سناً وسناء، ونقلت ما في كتاب حمزة بن الحسن إلى هذا الكتاب إلا ما ذكره من خرزات الرقى وخرافات الاعراب والامثال المزدوجة لاندماجها في تضاعيف الابواب وجعلت الكتاب على نظام حروف المعجم في أوائلها ليسهل طريق الطلب في تناولها وذكرت في كل مثل من اللغة والإعراب ما يفتح الغلق ومن القصص والاسباب ما يوضح الغرض ويسيغ الشرق مما جمعه عبيد بن شرية وعطاء بن مصعب والشرقي القطامي وغيرهم، فإذا قلت المفضل مطلقا فهو ابن سلمة وإذا ذكرت الاخر ذكرت اسم أبيه، وافتتح كل باب بما في كتاب أبي عبيد وغيرهم ثم أعقبه بما على أفعل من ذلك الباب ثم امثال المولدين حتى آتي على الابواب الثمانية والعشرين على هذا النسق ولا اعد حرفي التعريف ولا الف الوصل والقطع والأمر والاستفهام ولا ألف المخبر عن نفسه ولا ما ليس في أصل الكلمة حاجزاً إلا أن يكون قبل هذه الحروف ما يلازم المثل.

(1) تاريخ آداب اللغة العربية: 3/ 45.

وجعلت الباب التاسع والعشرين في أسماء أيام العرب دون الوقائع فإن فيها كتباً جمة البدائع. وجعلت الباب الثلاثين في نبذ من كلام النبي ﷺ وكلام خلفائه الراشدين رضي الله تعالى عنهم أجمعين مما ينخرط في سلك المواعظ والحكم والآداب، وسميت الكتاب (مجمع الأمثال) لاحتوائه على عظيم ما ورد منها وهو ستة آلاف مثل ونيف والله اعلم بما بقي منها فإن أنفاس الناس لا يأتي عليها الحصر ولا تنفد حتى ينفد العصر [1].

إن ما ذكره المؤلف آنفاً يبدو وكأنه منهج واضح وسليم، ولكني وجدت بعض الأمور التي يمكننا أن نؤاخذ المؤلف عليها أو نلفت النظر إليها بسبب عدم الاهتمام بها مع أهميتها وهي:

1- لم ينظم أسماء الذين اخذ عنهم في رفد كتابه بحسب التسلسل التاريخي لوفاتهم فهو يذكر (أبو عبيدة) و(أبو عبيد) قبل (عبيد بن شرية)، في حين يعد هذا هو الراوية القريب من الأول إن لم يكن الأول أعني عبيد بن شرية الجرهمي ت 70هـ ألف كتاباً في الأمثال ويقول ابن النديم أنه رأى الكتاب وهو نحو خمسين ورقة وعبيد هذا كان من جملة الرواة النسابين [2] وكان من الأولى أن يرتبهم كالآتي:

أ- عبيد بن شرية الجرهمي (70هـ).

ب- ابو عمرو بن العلاء (145هـ).

ت- المفضل الضبي (170هـ).

ث- أبو فيد السدوسي (198هـ).

ج- ابو عبيدة (211هـ)

ح- أبو زيد الأنصاري (215هـ).

خ- الأصمعي (216هـ).

د- أبو عبد القاسم بن سلام (232هـ).

---

(1) مجمع الأمثال: 1/7- 8.

(2) نصل المقال في شرح كتاب الأمثال: 23 ينظر الأمثال في النثر العربي القديم: 33.

ويبدو إن غرام المؤلف بالسجع جعله يخرج على المنهج العام في ترتيب أسماء الأعلام الذين استقى منهم.

2- ذكر الميداني في مقدمته أيضاً اسم عالمين آخرين هما: الشرقي بن القطامي وعطاء بن مصعب، وإن هذين العالمين من رواة الأخبار التاريخية كما اعتقد، ولم يذكر الميداني أي كتاب لواحد منهما لا في هذا الموضع ولا في اي موضع آخر من الكتاب، واغلب الظن إنه لم يذكرهم في المقدمة إلا ليشير إلى إن بعض حكايات الأمثال التي ذكرها جماع الأمثال المتأخرين ترجع في روايتها إلى كتاب قدماء معروفين في رواية الأمثال غير إن كتبهم لم يبق منها شيء في زمن المؤلف، يقول الدكتور إحسان عباس في حديثه عن الأخير أما عطاء بن مصعب فلم تجد أحداً تصدى لذكره غير الميداني إذا لم يكن في الاسم تصحيف أو تحريف، فإنه يبدو أنه كان من تلك الطبقة المبكرة من الرواة التي اهتمت برواية ما تتصل به بعض الأمثال من أخبار وأساطير.

3- لم يكن الميداني الرائد في جمع الأمثال كما نعرف، وهو قد أشار إلى ذلك في مقدمة كتابه حيث قال بأنه تصفح أكثر من خمسين كتاباً ولكنه للأسف لم يذكر اسماء أو بعض أسماء تلك الكتب مع اعتقادي بأنه قد بذل جهداً موفقاً في جمع الامثال بعد أن كانت مبعثرة بين كتب الامثال الأخرى والاخبار والنوادر والحكايات الشعبية وادخلها ضمن تصنيف جميل سهل التناول حتى أصبح كتابه المصدر المهم والأول في معرفة الأمثال حتى القرن السادس لكونه عاش جزءاً منه ولم يشر المؤلف أيضاً إلى أسلوب استقائه من تلك المصادر وهل أضاف شيئاً مأخوذاً من شفاه الناس أم إنه أكتفى بهذه المصادر التي نخلها بابا باباً؟

ولو حاولنا أن نختبر المؤلف في دقة ذكر العدد الذي أورده في المقدمة والبالغ ستة آلاف ونيف لوجدنا أن عدد الأمثال التي عالجها الميداني، مرتبة حسب الأبواب الثمانية والعشرين التي تساوي عدد الحروف الأبجدية كالآتي:

(3668) مثلاً و (1065) مثلاً على وزن افعل أضف إلى ذلك (905) من الأمثال المولدة التي ذكرها المؤلف عقب الأمثال التي على وزن (افعل من) في كل باب، وبذلك

يصبح مجموع الأمثال الموجودة في الأبواب كلها هو: 5638 مثلاً وإذا احتسبنا بعد ذلك (217) يوماً من أيام العرب ذكرها الميداني في الباب التاسع والعشرين، ثم لحسب (228) مثلاً تنسب إلى الرسول ﷺ وخلفائه رضي الله عنهم فإننا نصل إلى أكثر من ستة آلاف مثل وهو ما عبر عنه الميداني بـ (ستة آلاف ونيف) وهو بذلك قد التزم بمنهج علمي رياضي واضح ولا اعرف كيف فات الدكتور عبد المجيد عابدين العدد الدقيق لامثال المولدين في مجمع الامثال ما يقرب من ألفين مستنداً في ذلك- كما يبدو- إلى إحصاء الباحث (غويطاين) في حين إن عددها المضبوط كما قلنا هو (905) امثال فقط.

ويرى جرجي زيدان أن مجمع الأمثال يضم بين جنبيه نخبة ما احتوته كتب المتقدمين، جمعه مؤلفه من نحو خمسين كتاباً في الأمثال ورتبه على حروف المعجم بعد أن أضاف إليه أمثال المولدين، هو اجمع كتاب في الأمثال العربية وفيه شروح لطيفة وقد طبع مراراً بمصر والشام، أما كتب الامثال الاصلية التي اخذ عنها الميداني والزمخشري فالباقي منها قليل أهمها كتاب الأمثال لأبي عبيد بن سلام وامثال العرب للضبي وجمهرة أمثال العرب للعسكري [1].

ولقد خلف لنا العرب كثيراً من الأمثال منها الأمثال القديمة وهي ما خلفها العرب في العصر الجاهلي، ومنها ما ظهر في العصر الإسلامي البدوي يطلق المثل على سجيته وعلى فطرته وسليقته فينتشر بعد فترة من الزمن في أنحاء الجزيرة العربية، وذلك لما فيه من بساطة وحس صادق وتعبير عن روح العصر، وجاء في المقدمة التي وضعها الأستاذ عبد الفتاح محمد الحلو لكتاب الثعالبي قوله "وكثيراً ما يحز بك أمر ويهبط عليك سرور أو تدهش لحادث فتجد نفسك لا شعوريا تنطق بالمثل وكأنما تذكرت طبيعتك الإنسانية"[2].

ويرى الدكتور رمضان عبد التواب في مقدمته لكتاب أبي فيد السدوسي إن جمع الأمثال إنما مر بثلاث مراحل وهي كالآتي:

---

(1) تاريخ آداب اللغة العربية: 1/ 52.

(2) التمثيل والمحاضرة: 23.

1- مرحلة الإخباريين والقصاص وكان غرضها الحكاية.

2- مرحلة اللغويين وكان غرضها جمع الأمثال وتصنيفها في موسوعات وظهر من صنفوا في هذه المرحلة:

أ- جمهرة الأمثال لأبي هلال العسكري ت (395هـ).

ب- مجمع الامثال للميداني ت (518هـ).

ت- المستقصي لامثال العرب للزمخشري ت (538هـ).

ث- مجمع الامثال للبيهقي ت (565هـ) [1].

أما كتاب جمهرة الامثال للعسكري فقد رتبه على حروف المعجم كما يذكر في مقدمته، وأورد فيه ما يقرب من ألف وستين مثلاً، كلها من الامثال القديمة ولم يتعرض لامثال المولدين كما فعل الميداني، ولا يهمنا في هذه المرحلة غير كتاب مجمع الأمثال للميداني موضوع البحث، ولهذا الكتاب أهمية جليلة وذلك لاحتوائه على عدد كبير جداً من الأمثال، وقد تعترض الباحث جملة صعوبات عند دراسته لهذه الأمثال، ولعل أبرزها عدم تحديد الزمن الذي قيل فيه المثل، ومن الذي قاله أو رواه، وهذه الصعوبة لا نجدها في كتاب الميداني حسب بل في معظم كتب الامثال، فمن الصعب أن نميز هذه الامثال جاهليها من إسلاميها إلا في القليل النادر، يقول الاستاذ احمد أمين في هذا الصدد: وقد عاق عن الاستفادة من الأمثال العربية اختلاط الامثال الجاهلية بامثال الإسلام اختلاطاً كبيراً حتى ليصعب التفريق بينها، وهذه أول خطوة يجب التحقق منها قبل الاستدلال بالامثال على الحياة العقلية[2] ونستطيع أن نضع بعض الدلائل العامة التي يمكننا بوساطتها أن نحدد مصدر المثل أو زمنه وأهم هذه الدلائل هي:

1- وجود بعض الأمثال التي قيلت في حوادث تاريخية مهمة ذكرها يدل على زمن المثل من خلال الحادثة أو الموقعة التي قيل من أجلها المثل.

---

(1) ينظر كتاب الامثال العربية القديمة: 5- 9.

(2) فجر الإسلام: 61.

2- توجد بعض المفاهيم الجاهلية سواء أكانت اجتماعية أم فكرية أم غيرها تنعكس في طائفة من الأمثال، نستطيع من خلالها الاستدلال على تحديد زمنها مثل: انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً الذي استشهد به الرسول ﷺ فيما بعد كما يقال.

3- تتميز بعض الأمثال بذكر اسم القائل أو الرواية أو القصة التي قيل من أجلها المثل، وذلك يجعلنا نتأكد من ضبط المثل وصحته وتحديد زمنه أن لم تكن القصة أو الشخصية المذكورة خرافية أو اسطورية كما سنرى فيما بعد.

4- وجود ما يعبر عن البيئة والطبيعة التي قيل المثل فيها من حيوان أو نبات أو أطعمة أو مظاهر حضارية مادية أو دينية أو غير ذلك.

ولكن ستبقى المشكلة قائمة في اعتقادي لأن هذه الدلالات ليست مقياساً مضبوطاً لحصر جميع الأمثال التي قيلت، ومن جهة أخرى فإن الأمثال قد رتبت في معظم كتب الأمثال ترتيباً هجائياً أي ترتيب الأمثال بحسب العصور مثلا، ولا بحسب تطور المجتمع العربي آنذاك، وهذا ما افقدها كثيراً من قيمتها العلمية في تصوير حياة الأمة، يقول احمد أمين في هذا المجال: لم نر فيما نعلم أحداً رتبها كل حسب أصولها الاجتماعية كأن يجمع الأمثال التي تتعلق بالغنى والفقر وبالعمر وأطواره بالزواج والأسرة وبالعمل والتجارة وبالحظ وما إليه وبالأصدقاء والجيران وبالمرأة وأخلاقها وبالصحة والمرض إلى نحو ذلك [1].

طريقة تناوله للامثال:

إن طبيعة جمع الأمثال وشرحها تستدعي جهداً وثقافة عامة من المؤلف والباحث الذي يحاول دراستها لأنها كثيرة وتلتصق بعادات وتصورات وثقافات وعلاقات الناس بشتى طبقاتهم المتباينة على هذا الأساس يكون من الصعب إبداء الرأي فيها من دون تمحيص وإدراك للجو العام الذي قيل المثل في أحضانه، يقول ابن الأثير"وسبيل المتصدي لهذا الفن أن يسلك ما سلكه وليعلم إن الحاجة إليها شديدة، إن العرب لم تضع الامثال إلا لأسباب أوجبتها، وحوادث اقتضتها فصار المثل المضروب لأمر من الامور عندهم

---

(1) فجر الإسلام: 62.

كالعلامة يعرف بها الشيء وليس في كلامهم اوجز منها ولا اشد اختصارا [1]، ولو حاولنا أن نقارن بين من نقل المثل عن الآخرين لوجدنا أن الاختلاف واضح بين الناقل الاول والناقل الثاني لاسباب تتعلق بفهم الجامع للمثل فهو يغير في قصته ولو كلمات بالرغم من أن هذا ليس من شأنه، ولكننا نؤكد أن التغيير الحاصل في قصص الامثال يعود إلى الرواة والجامعين ودليلي على ذلك ما قاله ابن الأثير بخصوص فهم الامثال وكيف يروى قصة المثل، ثم نلاحظ أن بعض الاختلاف قد وقع عند رواية الميداني للمثل نفسه، يقول ابن الاثير: إن ما اذكره لك لتكون من معرفته على يقين فأقول قد جاء عن العرب من جملة امثالهم "إنْ يبغ عليك قومك لا يبغي عليك القمرْ" وهو مثل يضرب للامر الظاهر المشهور، الأصل فيه كما (قال المفضل بن محمد- أنه بلغنا أن بني ثعلبة بن سعد بن ضبة في الجاهلية تراهنوا على الشمس والقمر ليلة اربع عشرة من الشهر فقالت طائفة تطلع الشمس والقمر يرى وقالت طائفة يغيب القمر قبل أن تطلع الشمس فتراضوا برجل جعلوه حكماً (رواية مجمع الامثال: فقال رجل منهم) أن قومي يبغون علي، فقال الحكم (رواية الميداني: فقال العدل) إن يبغ عليك قومك لا يبغ عليك القمر فذهب مثلاً.

ومن المعلوم أن قول القائل "أن يبغ عليك قومك لا يبغي عليك القمر" إذا اخذ على حقيقته من غير نظر إلى القرائن المنوطة به والاسباب التي قيلت من أجلها لا يعطي المعنى ما قد اعطاه المثل، وذلك أن المثل له مقدمات وأسباب عرفت ولولا تلك المقدمات المعلومة والأسباب المدونة لما فهم من قول القائل "أن يبغ عليك قومك لا يبغي عليك القمر" ما ذكرناه من المعنى المقصود بل ما كان يفهم من هذا القول معنى مفيد لأن البغي هو الظلم والقمر ليس من شأنه أن يظلم احدا فكان يصير معنى المثل: إن كان يظلمك قومك فلا يظلمك القمر وهذا الكلام مختل المعنى ليس يستقيم[2]. ومن خلال النص الذي أوردناه لابن الأثير نلاحظ أن الاختلاف واضح في رواية قصة المثل من راو

(1) المثل السائر: 1/ 30.

(2) المثل السائر: 62- 63، ينظر مجمع الامثال: 21/ 30.

إلى آخر، هذا يعني تغير الفاظ القصة زيادة أو نقصاً أو مرادفاً مع الحفاظ على المعنى بالقياس إلى أصل وضعها، ويؤكد ابن الاثير في كلامه الذي ذكرناه على فهم المثل قبل الشروع بدراسته لأن المثل المجرد ربما لا يعطينا الصورة الواضحة الدقيقة أو المغزى الذي وضع من أجله، وهذا المنهج يعد سليماً ومنطقياً ودقيقاً.

ولو طبقنا هذا المنهج على ما ورد في كتاب الميداني لوجدنا ما يلي:

1. إن المؤلف يقوم بعض الاحيان بتقويم شرح الأمثال فنراه يقول مثل هذا المثل: (إن الموصين بنو سهوان) هذا مثل تخبط في تفسيره كثير من الناس والصواب ما اثبته بعد أن احكي ما قالوا، قال بعضهم: إنما يحتاج إلى الوصية من يسهو ويغفل فأما انت فغير محتاج إليها لأنك لا تسهو، وقال بعضهم: يريد بقوله بنو سلوان جميع الناس لأن كلهم يسهو والأصوب في معناه أن يقال: أن الذين يوصون بالشيء يستوفي عليهم السهو حتى كأنه موكل بهم ويدل على صحة هذا المعنى ما انشده ابن الاعرابي من قول الراجز:

انشد من خواره عليان	مضبورة الكاهن كالبنيان
ألقت طلا بملتقى الحومان	أكثر ما طافت به يومان
لم يلهها عن همها قيدان	ولا الموصون من الرعيان

يضرب لمن يسهو عن طلب شيء أمر به والسهوان السهو ويجوز أن يكون صفة أي بنو رجل سهوان وهو ادم عليه السلام حين عهد إليه فسها ونسى، يقال رجل سهوان وساه أي إن الذين يوصون لابد أن يسهو لأنهم بنو ادم عليه السلام [1] ومن خلال ما ذكره الميداني في شرح المثل السابق يمكننا أن نستشف أن شروح المثل ليست مستندة إلى قصة مضبوطة ومروية بدقة حيث يمكن الاعتماد عليها، إلا لا يجوز لمثل هذا المثل أن يروي من دون قصة على الرغم من أنه غير واضح، وهل من المعقول ألا تكتنفه قصة قيل من اجلها؟ أين القصة؟ أن كل هذه

(1) مجمع الامثال: 1/11- 12.

الأسئلة لا جواب عليها فالمفروض من المؤلف أن يذكر لنا القصة على الأقل ولا نقول بذكر اسم قائله في أكثر تقدير لنتأكد نحن من ذلك.

2. إن الميداني في مجمل كتابه لا يذكر قائل المثل أو روايته إلا في القليل النادر، وهذا أمر قد يكون في اعتقادي عائد إلى غياب قائل المثل لأن المثل كما هو معروف خلاصة خبرة مجتمع ما، وهو أشبه بالحكاية الشعبية لكن الذي أشير إليه هو أن بعض الأمثال التي أصلها أبيات من الشعر لشاعر قد يكون معروفاً لدى ادباء ذلك الزمن ولكنه يتركه من دون توثيق، فلو اخذنا هذا المثل: (إن البغاث بارضنا يستنسر)[1] لوجدنا إنه في الأصل شطر من بيت شعر، والمفروض أن يذكر اسم الشاعر حتى ولو كان معروفاً بين ابناء عصره او المناسبة التي قيل من أجلها هل هي مدح؟ أم هجاء لقومه؟ لأن الشطر يستوعب المعنيين، ولكن الميداني لم يذكر سوى بضعة اسطر شرح فيها المثل كالآتي ألبغاث ضرب من الطير وفيه ثلاث لغات الفتح والضم والكسر والجمع بغاث الطير، قالوا طير دون الرخمة واستنسر صار كالنسر في القوة عند الصيد بعد أن كان من ضعاف الطير: يضرب للضعيف يصير قوياً وللذليل يعز بعد الذل، ولهذا من حقنا أن نلحظ على المؤلف الذي ادعى في مقدمته أنه نخل كتب الأمثال وأخذ ما رآه جيداً، وعليه لابد من التأكد من القائل والقصة على أقل تقدير.- ولكننا في بعض الأحيان نرى المؤلف يورد المثل مشفوعاً بالقصة والقائل عند شرحه، كما هو موجود في المثل القائل: (أتتك بحائن رجلاه) كان المفضل يخبر بقائل هذا المثل فيقول إنه الحرث بن جبلة الغساني قاله للحرث بن عيف العبدي وكان ابن العيف قد هجاه فلما غزا الحرث بن جبلة المنذر بن ماء السماء كان ابن العيف أسيراً فأُتي به إلى الحرث بن جبلة فعندها قال (أتتك بحائن رجلاه) يعني مسيره مع المنذر إليه ثم أمر الحرث سيافه الدلامص فضربه ضربة دقت

---

(1) م. ن: 1/ 12.

منكبة ثم برأ منها وبه خبل، قيل أول من قاله عبيد بن الأبرص حين عرض للنعمان بن منذر في يوم بؤسه وكان قصدة لمدحه ولم يعرف إنه يوم بؤسه فلما انتهى إليه قال له النعمان هلا كان هذا غيرك قال البلايا على الحوايا فذهبت كلمتاه مثلاً [1] وبهذا يكون المؤلف قد استوفى شروط البحث العلمي بالرغم من اختلاف الرواية حيث ذكر إنه استند في ذلك إلى المفضل.

3. لقد كنا نأمل من هذا الاديب واللغوي الجليل أن يقوم بدراسة الامثال دراسة لغوية وتاريخية، لاسيما وإنه يملك ثقافة ادبية ولغوية واسعة وكذلك معرفة في اللغة الفارسية، ولم نجد في كتابه الا نتفا من هذا النوع مثل (أول ما طلع ضب ذنبه) قال أبو الهيثم يقال ذلك للرجل الذي يصنع الخير ولم يكن من صنعه. منهم من يرفع (أول) ويرفع (ذنبه) على معنى (أول) شيء اطلعه ذنبه ومنهم ينصب (أول) وينصب (ذنبه) على أن يجعل (أول) صفة يريد ظرفاً على معنى في (أول ما طلع ضب ذنبه)[2] وفعل مثل ذلك في المثال القائل: (استأصل الله عرقاته قال أبو عمرو يقال استأصل الله عَرْقات فلان وهي أصله وقال المنذري هذه كلمة تكلمت بها العرب على وجوه، قالوا استأصل الله عَرْقاته وعَرَقاته وعَرِقاته وعِرقاته قلت لم يزيدا على ما حكيت وأرى إنها مأخوذة من العرقة وهي الطمرة تنسج فتدار حول الفسطاط فتكون كالأصل له ويجمع على عرقات وكذلك أصل الحائط يقال له العرق فأما سائر الوجوه فلا أرى لها ذكراً في كتب اللغة إلا ما قاله الليث فإنه قال العرقاة من الشجر اورمة الاوسط ومنه تتشعب العروق وهو على تقدير فعلاة وقال ابن فارس والازهري العرب تقول في الدعاء على الإنسان استأصل الله عرقاته ينصبون التاء لأنهم يجعلونها واحدة مؤنثة مثل سعلاة وقال آخرون بل هي تاء جماعة المؤنث لكنهم خففوة بالفتح قال الأزهري

(1) مجمع الامثال: 1/ 25.

(2) مجمع الامثال: 1/ 65- 66.

من كسر التاء في موضع النصب وجعلها جمع عرقة فقد اخطأ [1]. وإن هذا الذي ذكرته يدل على أهمية الالتفات إلى الشروحات اللغوية والأدبية للأمثال، ولكن المؤلف كما يبدو قد اهتم بالجمع والتصنيف والإحاطة والبحث عن الشواذ في مصادر الامثال من دون الاهتمام بالأمثال ودراستها ونشأتها وعوامل تطويرها وضروبها وهو لم يتجاوز في ذلك جمع الشعر والحديث ولكنا لا ننكر هذا الجهد العظيم الذي بذله المؤلف في الترتيب والتصنيف.

4. لقد استخدم المؤلف أفضل طريقة في ترتيب الأمثال وهي الترتيب على حروف المعجم حتى يسهل الوصول إليها، وقد ذكر ذلك في مقدمة كتابه، ولم يجعل (الف التعريف) من ضمن الكلمة الأولى في المثل، بل ترتيب الأمثال وكأنها غير موجودة أصلاً، وكذلك فعل مع ألف الوصل والقطع والاستفهام، ويعد هذا الترتيب من أسهل وأفضل الطرق في تصنيف الأمثال، حيث يمكن للباحث أن يهتدي إليها من دون عناء، وهناك طرق متعددة في تصنيف الأمثال منها الترتيب التاريخي والموضوعي أي حسب الموضوع...الخ، ولكن هناك أمر لابد أن نشير إليه لدى المؤلف هو اهتمامه بالحرف الأول الأصلي من دون الثاني والثالث كأن يقدم كلمة (عند) على (عبد) و(عارف) وهذا مما يؤدي إلى العناء في البحث عن بعض الأمثال ولا أقول أن ذلك يؤثر في قيمة الكتاب وجلاله فالرجل قد بذل من الجهد ما يحمد عليه.

5. ونأتي هنا على أمر مهم يذكره الميداني في توضيح الأمثال وهو القصص الغريبة التي تتمتع بملامح أسطورية قديمة من دون الإشارة إلى ذلك، تأمل تعقيبه على هذا المثل: (إنما خدش الخدوش انوش) الخدش الأثر وانوش هو ابن شيت ابن ادم ﷺ أي أنه أول من كتب وأثر بالخط في المكتوب،

---

(1) م. ن: 1/ 66.

ويضرب فيما قدم عهده [1] فهو هنا ينقل من مصدر تاريخي لم يشر إليه للأسف، ثم من قال إن (أنوش) هو أول من كتب على الحجر وهل كانت الكتابة معروفة آنذاك، أن هذا في ظني ضرب من الخيال البعيد المبني على الخرافة الشعبية وهو أبعد ما يكون عن البحث الواقعي.

إن المثل القائل: (إحدى حظيات لقمان) فيه قصة طويلة عن لقمان الجاهلي ومغامراته الغرامية، وكذلك المثل القائل: (اعز من الزباء) وهي امرأة من العماليق وأصلها من الروم وكانت ملكة الحيرة تغزو الجيوش، وهي التي غزت مارداً والابلق وهما حصنان كانا للسموأل بن عاديا اليهودي وكان مارداً مبنياً من حجارة سود والأبلق من حجارة سود وبيض فاستصعبا عليها فقيل تمرد مارد وعز الابلق فذهبت مثلاً [2] أن مثل هذه القصص وغيرها تدل دلالة واضحة على أصلها الخرافي، وقد اختلفت آراء الأدباء حول القصص التي وردت مع الامثال بشكل عام والتي تميزت بطابع المبالغة والخيال، ومن اجل أن نتعرف على مدى صحة هذه القصص لابد من الإشارة إلى إن مجموعة من الباحثين يرون إن هذه القصص إنما أوجدها الشراح فيما بعد وأنا اتفق معهم في ذلك ومن هؤلاء الدكتور شوقي ضيف بعد أن تكلم عن توزيع الأمثال بحسب الحروف الهجائية حيث يقول ثم بعد هذا التوزيع يفسرونها ويقصون أحياناً حوادثها معتمدين غالباً على الظن والتخمين" [3] ويقول في كتاب آخر "وموقفنا من هذه الأقاصيص والأساطير لا يختلف عن موقفنا من القصص الجاهلي بعامة فنحن لا نتخذ منها صوراً للنثر الجاهلي وإن اختلجت بروحه وطبيعته وحيوته لنفس السبب الذي ذكرناه وهو تأخر تدوينها" [4] ويوافقه في هذا الرأي الدكتور عبد المجيد عابدين حيث يقول: كان الناس ينطقون بكثير من الأمثال بصورتها الموجزة يفهمونها جملة لا تفصيلاً وتجرى على ألسنتهم سهلة طيعة سريعة ومع ذلك كان هناك فئة من الرواة يتعقبون

(1) مجمع الامثال: 21/1.

(2) مجمع الامثال: 504/1.

(3) الفن ومذاهبه في النثر: 21.

(4) العصر الجاهلي: 404.

أصول هذه الأمثال ويرون إن ذلك من كمال صنعتهم ومن واجبات حرفهم وفي هذا المجال كان الاجتهاد في تفسير الأمثال يلعب دوراً كبيراً في أقوال الرواة[1] ويورد الدكتور عابدين ثلاث قصص ليؤكد بها مدى التحريف والاجتهاد فيها وهي: (قصة الزباء)، (خرافة الحية) و(الفأس) في أثناء تعقيبه على هذه القصص يقول "وما يفسر لنا بعض الحالات التي ينشأ فيها المثل الموجز من القصة وذلك حيث تكون القصة هي الأصل والمثل هو الفرع ولكن الوضع ليس كذلك دائماً في نشأة الأمثال التي تتضمن في قصص"[2] فلا شك أن طائفة كبيرة من الأمثال كانت هي الأصل ولفقت لها القصص بعد ذلك لشرحها وتفسيرها وكثيراً من الأمثال الموجزة التي يتمثل بها الناس في مناسباتهم المختلفة، كانت تنتهي إلى الأجيال المتأخرة مقطوعة عن أصولها وهذا أمر لا نزال نلاحظه في أمثالنا الدراجة اليوم ينطق بها لساننا في المناسبات ونفهم مغزاها بالجملة [3] فالقصص التي وردت في مجمع الأمثال تندرج في معظمها تحت ما ذكرناه من أقوال الباحثين لأنها لم تخرج عن طبيعة ما أشرنا إليه من استخدام الأسطورة والخيال البعيد، وهي كما يبدو جاءت متخلفة عن الخيال في الحكايات الشعبية والقصص الموروثة مثل ألف ليلة وليلة وغيرها.

دراسة نقدية لطائفة من الأمثال

لا يعدم الباحث أن يجد في (مجمع الأمثال) اختلاطاً وتداخلاً بين الأمثال من حيث زمنها أو تاريخ تأليفها، وقد حاولت قدر الإمكان أن أقسم الأمثال إلى عدة مجاميع حسب أزمانها أو مواقعها الجغرافية، وقد بدأت أولاً بدراسة الأمثال العربية القديمة التي تمثل الحياة البدوية والحضرية بنوعيها من حيث تعبيرها عن بيئتها وأسلوبها وبنائها الفني، ثم الأمثال الإسلامية، وبعدها أمثال المولدين لأن المؤلف افرد لها مكاناً خاصاً وجعلها في خاتمة كل باب.

---

(1) الأمثال في النثر العربي القديم: 37.

(2) م. ن: 38- 51.

(3) م. ن: 36.

وسأبدأ أولاً بجملة امثال تعبر عن الحياة العربية بجانبها البدوي والحضري ورؤاها المتعددة الاجتماعية... الاقتصادية... الفكرية... وغيرها فقد كانت هناك الحياة البدوية بكل قساوتها والتي كان يسودها الصراع الدائم المستمر من أجل البقاء: هذه الحياة التي كانت تقوم على السلب والنهب والقتل والغارات فقلما كان البدوي ينعم بحياة هادئة آمنة ومن أجل هذا فقد نشبت الحروب والمناظرات والمفاخر التي كانت تعقد في أسواقهم، كل هذه العوامل أثر في البدوي من الناحية الفكرية والنفسية فجعلته في صراع دائم في سبيل تحقيق وسيلة العيش.

قالت العرب: "(كمجير أم عامر) كان من حديثه أن قوماً خرجوا إلى الصيد في يوم حار فإنهم كذلك إذ عرضت لهم أم عامر وهي الضبع فطردوها وتبعتهم حتى ألجؤوها إلى خباء إعرابي فاقتحمته فخرج إليهم الاعرابي وقال ما شأنكم قالوا صيدنا وطريدتنا فقال كلا والذي نفسي بيده لا تصلون ما ثبت قائم سيفي بيدي قيل فرجعوا وتركوه وقام إلى لقحة فحلبها وماء فقرب منها فأقبلت تلغ مرة في هذا ومرة في هذا حتى عاشت واستراحت فبينما الإعرابي نائم في جوف بيته إذ وثبت عليه فبقرت بطنه وشربت دمه وتركته"[1]. وقال العرب: (كل الصيد في جوف الفرا) قال ابن السكيت الفرا الحمار الوحشي قالوا وأصل المثل أن ثلاثة نفر خرجوا متصيدين فاصطاد احدهم أرنبا والآخر ظبياً والثالث حماراً فاستبشر صاحب الأرنب وصاحب الظبي بما نالا وتطاولا عليه فقال الثالث كل الصيد في جوف الفرا أي هذا الذي رزقت وظفرت به يشتمل على ما عند كما وذلك إنه ليس مما يصيده الناس أعظم من الحمار الوحشي وتألف النبي ﷺ أبا سفيان بهذا القول حين استأذن على النبي ﷺ فحجب قليلاً ثم إذن له فقال النبي يا أبا سفيان انت كما قيل كل الصيد في جوف الفرا [2] وقد قالت العرب (في بيته يؤتى الحكم) هذا مما زعمت عن السن البهائم قالوا: أن الأرنب التقطت ثمرة فاختلسها الثعلب فاكلها فانطلقا يختصمان إلى الضب فقالت الأرنب: با أبا الحسل فقال: (سميعا دعوت) قالت

---

(1) مجمع الامثال: 2/ 90.

(2) م. ن: 2/ 82.

أتيناك نختصم إليك قال (عادلا حكمتما) قالت فأخرج إلينا قال (في بيته يؤتى الحكم) قالت: أني وجدت ثمرة قال (حلوة فكليها) قالت: فاختلسها الثعلب، قال: (لنفسه بغى الخير) قالت: فلطمته قال: (بحقك اخذت) قالت فلطمني قال: حر انتصر قالت: فاقضي بيننا قال قد قضيت فذهبت اقواله كلها امثالا [1] وقالت العرب: (بلغ السيل الزبى) هي جمع زبية وهي حفرة تحفر للاسد إذا ارادوا صيده واصلها الزبية لا يعلوها الماء فإذا بلغها السيل كان جارفا مجحفاً يضرب لما تجاوز حده[2]. نلاحظ من خلال تأملنا للأمثال التي سبق ذكرها أنها تمثل جانباً مهماً من جوانب حياة الإنسان العربي في صحرائه المترامية الأطراف وهو (الصيد) ونرى البدوي يصف وصفاً دقيقاً ما يلاقيه من مخاطر في أثناء رحلته هذه وكذلك طرق الانتقام منها إذا هي آذته ثم نرى فراسة البدوي وحيله في صيد هذه الحيوانات هناك أيضاً سرد البدوي لقصص الحيوان ومحاكاة هذه القصص وتمثله بها ولو أن بعض هذه القصص تمتاز بطابع الاسطورة وعدم الاطمئنان كما أشرنا سابقاً، لقد تمثل بها النبي ﷺ كما رأينا بقوله (كل الصيد في جوف الفرا) وهذا يثبت قدم هذا المثل وتداوله قبل الإسلام. وهناك جانب آخر من جوانب حياة البدوي في شخصيته وخلقه وهو الوفاء وهذا من أهم مميزات البدوي التي كان يفخر بها ويعتز وكان شديد الوفاء لصديقة وأهله وقومه وجاره وقد وردت أمثال كثيرة في الوفاء وغيره من الصفات الحسنة، فقد قالت العرب (نجز حر ما وعد) فذهبت مثلاً، يقال: نجز الوعد ينجز وقال الأزهري نجز الوعد وأنجزته أنا وكذلك نجزت به، وإنما قال (حر) ولم يقل (الحر) لأنه حذر أن يسمي نفسه حراً فكان ذلك تمدحاً، قال المفضل: أول من قال ذلك الحرث بن عمر وآكل المرار الكندي لصخر بن نهشل بن دارم وذلك أن الحرث قال لصخر هل أدلك عن غنيمة على أن لي خمسها، فقال صخر: نعم، فدله على ناس من اليمن فأغار عليهم بقومه فظفروا وغنمت، فلما انصرفوا قال له الحرث (نجز حرٌ ما وعد) فأرسلها مثلاً [3]، ومن الذين يضرب فيهم المثل بالوفاء في الجاهلية الشاعر السموأل فقد قالت

---

(1) م. ن: 2/ 18.

(2) مجمع الامثال: 1/ 96.

(3) م. ن: 2/ 295.

العرب: (أوفى من السموأل)[1] وقصته معروفة فلم نذكرها هنا لطولها ولعدم تناسبها مع حجم البحث، وقالت العرب: (أوفى من الحرث بن عباد) يقال إنه أسر عدي بن ربيعة في يوم فضه ولم يعرفه فقال له دلني على عدي بن ربيعة فقال له إن أنا دللتك على عدي اتؤمنني قال نعم قال: فليضمن ذلك عليك عوف بن ملحم فأمره الحرث بن عباد فضمن له عوف أن يؤمنه الحرث إذا دله على عدي فقال عدي أنا عدي فخلاه وقال الحرث في ذلك: لهف نفسي على عدي وقد اشعب للموت واحتوته اليدان [2] وقال العرب: (أينما اوجه الق سعداً) كان الاخبط بن قريع سيد قومه فرأى منهم جفوة فرحل عنهم إلى آخرين فرآهم يصنعون بساداتهم مثل ذلك فقال هذا القول، ويروى في (كل واد سعد بن زيد)[3] وقالت العرب: (اعدى من السليك) وفيه قصة طويلة [4] وقالت العرب: (تركته تغنيه الجرادتان) يضرب لمن كان لاهياً في نعمة ودعة والجرادتان قينتا معاوية بن بكر احد العماليق وإن عادا لّما كذبوا هوداً ﷺ توالت عليهم: ثلاث سنوات لم يروا فيها مطراً [5] وفيه قصة طويلة وقالت العرب: (إن غداً لناظره قريب) وفيه قصة طويلة يدل على الوفاء والتزام العربي بكلمته ووعده والقصة حدثت في زمن النعمان وفي يوم بؤسه [6] وقالت العرب: (حمله على قرن اعفر) أي على مركب وعر [7] إن هذه المجموعة من الأمثال وغيرها التي تعبر عن الجانب النفسي وهي في مجموعها إنما تمثل جوانب مختلفة من حياة البدوي المتعددة في خلقه ومجتمعه وبين الطبيعة التي كانت تقسو عليه في غالب الأحيان فلقد كانت هذه الأمثال خير سجل لمفاخرهم وأحوالهم الاجتماعية والاقتصادية والأدبية. وكان هناك تصوير دقيق لمواقف البطولة والشجاعة والحرب والإغارة وفي

---

(1) ينظر مجمع الامثال: 2/ 236.

(2) م. ن: 2/ 340.

(3) م. ن: 1/ 55.

(4) ينظر: م. ن: 1/ 508.

(5) م. ن: 2/ 138.

(6) م. ن: 1/ 74.

(7) مجمع الامثال: 1/ 222.

إصلاح ذات البين بين أفراد القبيلة الواحدة والمجتمع بشكل عام وكانت تصويراً لحياتهم التي كانت تعتمد على التنقل حيث مواطن الكلأ والماء والحياة والرعي وحياة الصيد كانت خير مصور لهذا الجانب من حياة البدوي ولاسيما في الكرم والوفاء.

وقد كان في هذه الأمثال وصف دقيق لأحوال القبيلة العربية وكان فيها تسجيل لبعض النوادر والطرائف التي كانت مادة النوادر والطرائف التي لاشك أنها كانت مادة لسمرهم في مجالسهم وأسواقهم، يقول الدكتور عبد المجيد عابدين في هذا الشأن، وقد وردت في هذه القصص إشارات تدل على إن المناذرة كانوا يجلبون إلى مجالسهم أفرادا من العرب مشهورين بالظرف والتفكه فيسمعون منهم كثيراً من المضاحك والنوادر ومن هذه المضاحك ما ذهب في العرب امثالاً فكان ضبة العيار بن عبد الله كان يقول الشعر ويضحك الملك النعمان فيعجبه[1] وقد شغف العرب بالسمر كما شغف سائر الأمم فإذا اقبل الليل اجتمعوا للسمر وظلوا في نشوة الحديث حتى (تزقو الديكة) ايذانا بالصبح فينصرفوا على مضض لأنها تؤذن بتفريق شملهم وصرفهم عن لذتهم إلى عمل النهار الشاق ويضربون بها المثل في الثقالة فيقولون: (أثقل من جمل الزواقي) قال محمد بن قدامة سألت الفراء عنها فلم يعرفها فقال جليس له إن العرب كانت تسمر بالليل فإذا زقت الديكة استقلتها لأنها تؤذن بالصبح إذا زقت فاستحسن الفراء قوله [2] وكان حرصهم كبيراً على السمر في الليالي المقمرة فإذا جاء الشتاء الحرموا من تلك اللذة ضد رغبتهم ومن أمثالهم: (أضيع من قطر)[3]، ومن شأن العرب أن تبالغ في وصف الشيء حتى يذهب الخيال بهم إلى اختراع الأكاذيب وهي كثيرة عنهم وهذا من دواعي شيوع النكتة بينهم وكانت هي الفكاهة المفضلة في أمثالهم وأسمارهم.

وكذلك الأمثال على وزن افعل فيها المبالغة في التشبيه، والفكاهة فيها في الأغلب الأعم، بل إن المواقف والحوادث الفكاهية التي تقصها الأمثال هي سرد سريع مركز ينتهي بالنكتة مثال ذلك قولهم: (أعيى من باقل) وهو رجل من ربيعة بلغ من عيه أنه

---

(1) الأمثال في النثر العربي القديم: 53.

(2) مجمع الأمثال: 1/ 164.

(3) م. ن.

اشترى ظبياً بأحد عشر درهماً فمر بقوم فقالوا له بكم اشتريت الظبي فمد يديه ودلع لسانه يريد احد عشر فشرد الظبي وكان تحت أبطه [1] يقول الدكتور عبد المجيد عابدين في هذا الشأن: ولعل أكثر الأمثال القديمة التي تقصد الفكاهة تميل إلى الوصف الحسي والعملي فيصور مواقف وحوادث أو يشير إليها إشارة خاطفة وهي في تصويرها حسية لاصقة بالأرض لا تستهدف غرضا نقدياً ولا مغزى اجتماعياً وقلما كانت المواقف التي تصور حماقات الناس وعيوبهم في مفهومها الشعبي عند العرب ذات نزعة نقدية أو تأديبية واغلب الظن أن المغزى (أو المضرب) قد الحق بالامثال أو بكثير منها في عصور متأخرة عن نشأة الامثال نفسها [2] ونقرأ المثل الآتي: (جاء كخاصي العير) يضرب لمن جاء مستحيياً ويقال يضرب لمن جاء عريانا ما معه شيء ووجه الاستحياء يعلوه لأن خاصي العير يطرق رأسه عند الخصاء... [3] وهذا المثل كما ترى فيه صورة جميلة تتمثل شخصاً فيه طبيعة الحياء ولعله صنع جرماً شنيعاً انكره عليه الناس وانكره هو على نفسه فأصابه استحياء شديد فهو مشغول بما صنع، يود ان يتوارى من الناس فمثله كمثل خاصي العير وهو يطرق رأسه عند الخصاء يتأمل كيفية ما صنع هذا عمل قبيح عند سواد الناس ويستحي من صنعه عليه القوم ونسمع قولهم الذي ذهب مثلاً: (دب قمله) مثل يضرب للإنسان إذا سمن وحسن حاله [4] فاذا بهذه اللمحة الخفيفة تتكشف أمام اعيننا عن مشهد رجل غني هبطت عليه النعمة بعد شدة وفاقه، وإذا به يزداد سمناً في الجسم يترهل ويتهدل وغذا بالخير الكثير يحدق به من كل جهة وإذا ببيته يغص بالزائرين من الناس ممن يخدعهم بريق النقود والجاه الاجوف.

إن كل صورة من الصور السابقة تحمل موقفاً فيه عنصر التتابع الزمني يرتقي من خلال حركات الحوادث والمواقف وفي كل صورة منها لفظ يعين على هذا الترقي الزمني كالدبيب والمجيء وغيرها وهذه بمثابة خطوط زاهية توضح ملامح الصور وتبث بها

---

(1) م. ن: 1/504.

(2) الامثال في النثر العربي القديم: 119.

(3) مجمع الامثال: 1/182.

(4) م. ن: 1/378.

الروعة، وكانت منسابة متتابعة جميلة ومن الامثال ما يصور حركات قصيرة خاطفة يدور فيها الزمن في نقطة معينة ويخطو خطوة واحدة، فمن ذلك قولهم: (برح الخفاء) أي زال، من قولهم (ما برح) ويضرب في الكريم يخدمه من دونه[1] وقد يدخل شيء من التشابه الزمني في مدلول الصورة نحو قولهم (لطمة لطم المتقش) إذا لطمه لطماً متتابعاً [2] يريد أنه لطمه مرات كما يصنع البعير إذا شاكته شوكة لا يزال يضرب يده بالأرض بهدف انتقاشها وفي لفظة (المتقش) وحدها صورة موحية مليئة بالحركة والروعة تترقى خلالها حركات متتابعة.

من الواضح البين أن مادة الخيال في تلك الصور مستمدة من الحياة العربية من حيوان ونبات وحوادث ومشاهد ووسائل العيش في بيئاتهم غير أن مادة الخيال هذه بمقاييس الأذواق المتحضرة ربما لا تروق في بعض الاحيان ذلك أن كثيراً من عناصر هذه المادة يفتقر إلى صقل وتهذيب، فمن الناحية الخلقية قد ترفض هذه العناصر لما فيها من افحاش وخشونة أو بعد عن المألوف في حياتنا، كقولهم: (جاء كخاصي العير) و(بال حمار فاستبال احمرة) ومع هذا فأن الصور المجازية بحد ذاتها واضحة لا غبار عليها فنحن نفرق في حكمنا على هذه الصورة بين الجانب الاجتماعي والجانب الفني إن صح التعبير، ولو أردنا أن نحدد بعض الخصائص الفنية لهذه الامثال نلاحظ ما يلي:

1- الايجاز الشديد في ظاهرة تكاد تكون عامة في مجمل الأمثال.
2- اختيار الالفاظ ذات الدلالة القوية المعبرة بشكل صادق ودقيق ونقصد بالصدق هنا الصدق الشعوري الفني الواقعي.
3- وجود بعض الالفاظ الغريبة احياناً مما حدا بمؤلف مجمع الامثال أن يشرح الكلمات من الناحية اللغوية لفتح الغلق كما يقول.
4- التناغم الموسيقي حيث نحس أن للمثل وقعاً خاصاً يجبرك على حفظه والتمتع به.

---

(1) مجمع الامثال: 1/ 100- 101.
(2) م. ن: 2/ 134.

5- هذا مع ملاحظاتنا لذلك الارتباط الوثيق بين المثل والقصة الاسطورية التي كانت مادة طريفة للبدو يسمرون بها في صحرائهم وقد ناقشناها فيما سبق.

قال ابراهيم النظام يجتمع في المثل اربعة لا تجتمع في غيره من الكلام، ايجاز اللفظ واصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكتابة فهو نهاية البلاغة [(1)]، ونلاحظ أنه في رأيه هذا ينطلق من دراسته للأمثال القديمة وربما الامثال التي وضعت من لدن اناس متمكنين من صياغة وصناعة الالفاظ وتنسيقها ورأيه بشكل عام أشبه بتلخيص دقيق لأسلوب المثل.

أما الامثال التي تصور الجانب الحضري لحياة العربي فهي كثيرة في مجمع الامثال وهذا في اعتقادي أحد ميزات منهجه حيث يختلف عن المؤلفين الآخرين ممن جمعوا الأمثال القديمة حيث اقتصروا على الامثال التي تصور حياة البدوي الصرف مع ايراد قصص ومناسبات اكثرها يمتاز بطابع الخيال ومن أمثلة ذلك ما ورد في كتاب المفضل الضبي (امثال العرب). والامثال الحضرية تصور الحياة التي عاش أهلها في بيئة تعتمد على الزراعة والتجارة غالباً وعلى الرعي قليلاً، وكان لهم فوق ذلك المركز الديني الذي كان تحت سيادة قريش في مكة، وكانت لهم الاسواق والمواسم التي كانت تفد إليها القبائل المجاورة للتجارة احياناً، ولتأدية الشعائر الدينية أحياناً أخرى وللمفاخرة والمنافرة فيما بينها، وفي بعض الأحيان تصور ذلك الجانب من الحياة العربية الذي تعيشه المجتمعات القديمة وتصوره أحسن تصوير، ولو أخذنا المثل القائل: (حتفها تحمل ضان بأظلافها) يضرب لمن يوقع نفسه في هلكه واصله أن رجلاً وجد شاة ولم يكن معه ما يذبحها فضربت بأظلافها الأرض فظهر سكين فذبحها به وهذا المثل لحديث بن حسان الشيباني تمثل به بين يدي النبي ﷺ لقيلة التميميه وكان حديث قد حملها إلى النبي...[(2)].

والمثل القائل: (من يرد الفرات عن دراجه) ويروى عن ادراجه وهي جمع درج أي عن وجهه الذي توجه إليه.. يعني أن الأمر خرج من يده وان الناس عزموا على الخروج من الكوفة فهو لا يقدر أن يردهم من فورهم هذا [(3)] وقولهم (النبع يقرع بعضه بعضاً)

---

(1) ينظر: الفن ومذاهبه: 22.

(2) مجمع الأمثال: 1/ 201.

(3) ينظر: م. ن: 1/ 135.

النبع من شجر الجبل وهو من اكرم العيدان ويضرب للمتكافئين في الدهاء والمكر [1] وقولهم (إذا زل العالم زل بزلته عالم) ونرى في هذا المثل استخدام كلمة (العلم) وما لها من اتصال بالحضارة والاستقرار وكذلك أثر سلوك الادباء الفكري على الآخرين.

أوردنا فيما تقدم بعض الامثال التي عكست حياة العرب الحضرية سواء أكانت في الجاهلية أم في الإسلام، وصورتها لنا من زوايا معينة ومتعددة من حيث العلاقات الاجتماعية والفكرية والنشاط الاقتصادي، وقد انتشرت هذه الامثال انتشاراً واسعاً ووجود الكثير ممن تمثلوا بها، ولعل السر في هذا الشيوع والانتشار يعود إلى ايجازها المكثف الذي ساعد على سرعة حفظها، فقد تناقلتها الألسن جيلاً بعد جيل وقد تمثل الرسول ببعض تلك الأمثال، فإذا القينا نظرة عامة على كل الأمثال التي أوردناها نجد أن خطوط عامة تربطها وذلك ينطبق على الأمثال المسهبة الطويلة منها، مثل قصص لقمان الجاهلي أو تلك التي تتحدث على السن البهائم مثل حكاية الأرنب والضب التي ذكرناها، وكذلك تلك الامثال التي تتركب من جملة أو جملتين اي قلة اللفظ مع اداء المعنى كاملاً، ونجد أهم الملاحظ أو الخصائص الآتية:

1- الإيجاز والبعد عن غموض التركيب والتعقيد، فالجمل متساوية إلى حد بعيد مع كثرة الفواصل وكثرة حروف العطف الخفيفة كالواو، والفاء، وهذه الظاهرة نجدها في معظم الامثال التي اوردها الميداني.

2- إذا انتقلنا إلى مجموعة الامثال الأخرى التي تتكون من جملة أو جملتين أو أكثر قليلاً فاننا نلاحظ أيضاً هذا التتبع وهذا الانتقال من عبارة إلى أخرى بأسلوب سلس خال من كل غموض أو تعقيد ونجد هذا في كثير من الامثال نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر (اليوم خمر وغداً أمر) و(الايناس قبل الابساس) و(رب قول أشد من صول)[2] ونلاحظ اسلوب السجع في بعض هذه الامثال، ويبدو أن استخدامه نابع من الاسلوب الموسيقي الذي يجعلها اسهل حفظاً.

---

(1) ينظر: م. ن: 2/ 398.

(2) ينظر مجمع الامثال: 2/ 382، 62، 302.

3- هناك كثير من الامثال تبدأ بأداة من أدوات الشرط وهي جملة موجزة أيضاً مثل قولهم (أينما أوجه ألق سعداً) و(إذا نزا بك الشر فاقعد به) و(إن يبغ عليك قومك لا يبغ عليك القمر) و(إذا ضربت فأوجع وإذا زجرت فأسمع).

4- وهناك كثير من الامثال تعتمد على التصوير والتشبيه فقد صورت أحوال الناس تصويراً جميلاً وموحياً في الوقت نفسه، كقولهم (كم مجر في الخلاء يسر)[1] فهذا يعطينا صورة الرجل الساذج المغرور المعجب بفضائل غيره فمثله كمثل من يجري فرسه بالمكان الخالي الذي لا سباق فيه فيسر بما يرى من سرعة ولعله اذا قرن بغيره يتبين نقصه.

وقولهم (عثيثة تقرم جلداً املساً)[2] للرجل المهين القدر صغير الشأن يتطاول على آخر عظيم شريف أن يؤثر فيه فلا يقدر عليه فهو يشبه عثيثة تقرم جلداً أملس عثة صغيرة حقيرة تأكل جلداً ناعماً، فلا تؤثر فيه كثير ولا تنال منه إلا القليل، وفي هذا المثل خطأ نحوي تجاوزه المثل والأصح أن نقول عثيثه تقرم جلداً أملس، لأن املس ممنوعة من الصرف، ولقد كانوا يعتمدون على الخيال في هذه الصور لكنها مستمده من الحياة العربية نفسها من حيوان ونبات ومشاهد ووسائل العيش التي ألفها العرب ببيئاتهم وقد أوردنا تعريفات القدماء التي تعد الايجاز ركناً من اركان المثل.

5- وهناك كثير من الامثال مبدوءة بجملة حالية ثم تستأنف بالواو ليكون ما بعدها جملاً أسمية أو فعلية مثل (أن الليل طويل وانت مقمر) وقولهم (انج ولا أظنك ناجياً).

ونتحدث الآن عن المثل الذي جاء على وزن (افعل من) الذي ختم الميداني به كل الابواب ويرى الدكتور عبد المجيد عابدين أن هذا مثال من تلك الأمثال المصطنعة التي اقحمها الرواة وصناع الكلام على الامثال الاصلية، وسنرى أن معظم هذا النوع على كثرة وروده في مدونات الامثال مستحدث أضافه الرواة إلى المثل القديم وهو في كثير من

---

(1) م. ن: 2/ 81.

(2) م. ن: 2/ 489.

الاحيان لم يظفر في صورته الشكلية على الاقل بالالفة الشعبية [1]، ولحن علـى يقـين أن العرب كانوا يغرمون في المبالغة لبيان عظمة الاشياء مما يجود به خيـالهم ويـصفون بـشكل مبالغ فيه، فقالوا (ابـصر مـن عقـاب مـلاع) ومـلاع اسـم هـضبه (وقيـل) مـلاع اسـم للصحراء وقالوا ذلك لأن عقاب الصحراء ابصر واسرع من عقاب الجبال [2].

وقالوا (ابلغ من قس) وهو قس بن ساعدة وكان من حكماء العرب[3] وكـان مـن بلغائهم وقولهم (اذل من بساط) يعنون هذا الذي يبسط ويفرش فيطؤه أحـد [4]، فهـم لم يقتنعوا أن يصفوا المشبه به بقوة بصر العقاب ولا ببلاغة قس بن ساعده بل جعلوه ارفـع شأناً وأعظم قدراً حتى يعظمـوا في التـشبيه وأنهـم لم يرضـوا أن يجعلـوا المـشبه بـه بذلـة البساط المفروش الذي يتساوى مع الارض بل جعلوه أقل شـاناً وأخـس محـلاً. أن مثـل هذه الامثال تمتاز بالمبالغة بالتشبيهات كما قلنا وبالصنعة النحوية والبلاغية وتشتمل علـى أمور من ضمن البيئة العربية الجاهلية كذلك البساط والعقاب وغيرهـا.. ولنقـل أن هـذه الامثال من صنع الرواة كما يقول الدكتور عابـدين، فهـي قـد عـبرت عـن بيئـة عربيـة خالصة وأخذت طريقها في المد الشعبي العربي على مر الاجيال وقد تكون أكثرها منتحله ولكنا كباحثين من المفروض أن نصل إلى ذلك عن طريق الاستقصاء والاستقراء والتتبـع بالرغم من أن بعضها يمكن تمييزه من خلال روحـه ومعنـاه لأنـه يـدل علـى شخـصيات اسلامية متأخرة أو غير ذلك، يقول الدكتور عبد المجيد عابدين ومن ثم جاز لنا أن نقـول أن كثيراً مما ورد من الامثال على افعل هو عبـارات منتحلـة علـى المثـل القـديم انتحـالاً وليست منه في قليل أو كثير وأن الأدباء الرواة والعلماء قـد وجـدوا هـذه الـصيغة قالبـاً سهلاً ميسوراً يصبون فيه إلى تشبيه يجود به خيالهم أو معلومات قد عرفوها ولم تكن هـذه الامثال حية الاستعمال في تلك العصور المبكرة[5].

(1) الأمثال في النثر العربي القديم: 89.

(2) مجمع الامثال: 1/ 221.

(3) م. ن: 2/ 217.

(4) م. ن: 1/ 297.

(5) الأمثال في النثر العربي القديم: 97.

قالوا (اصدق من قطاة) لأن لها صوتاً واحداً لا تغيره فصوتها حكايه لاسمها تقول قطاقطا [1]، قالوا (أكمن من جدجد) وهو ضرب من الخنفساء يصوت في الصحارى.. فإذا طلبه الطالب لم يره [2]، وقالوا (ألين من الزبد ومن خرنق) والخرنق ولد الارنب [3] و(امرق من سهم) أن هذه الامثال التي ذكرتها لا تكاد تخرج عن طبيعة البيئة العربية الصرفة رغم أدعاء أكثر الباحثين على اصطناع هذه الامثال فيما بعد.

ونعرج الآن على طائفة جديدة من الامثال التي اوردها الميداني في كتابه، تلك التي ترسم خطاً ثالثاً في امثالنا العربية وهي (امثال المولدين)، وقد استعمل لفظ (المولد) بعد امتداد رقعة الإسلام والفتوحات واختلاط العرب بكثير من العناصر الأجنبية التي ارتبطت مع العرب برابطة الدين، وقد ظهرت هذه الأمثال عند ضعف النفوذ العربي بعد نهاية العصر الأموي وبداية العصر العباسي ولكننا لا نستطيع أن نعرف الأرهاصات الأولى لمثل هذه الأمثال.

وإذا تصفحنا أمثال الميداني المولدة هذه اكتشفنا حقيقة مهمة هي أن معظم الأمثال العربية القديمة والكتابية أيضاً قد اختفت من الاستعمال، وأن أمثالاً جديدة حلت محلها فأول ما نلاحظه انقطاع الصلة بين المولدين الذين نشأوا في بيئات غير عربية وبين كثير من الحوادث والعادات والشخصيات التي تشير إليها أمثال الجاهلية وصدر الإسلام [4]، فهم بحاجة إذن إلى أمثال تعبر عن مشاعرهم وأخلاقهم وحياتهم وبيئاتهم، وهذا أمر طبيعي لأنهم لا يعرفون من التاريخ العربي ومن عادات العرب إلا القليل فكيف به يستذوق مثلاً عربياً قيل عن الصحراء وحيوانها وهو لم يعرفها أو يرها، ولأي شيء وبأي اعتبار من النبطي أو الفارسي أن يتبنى أمثالاً لا يجد في حوادثها وشخصياتها ما يعبر عن نزعة خاصة أو ظاهرة تتعلق بحياة قومه وبيئته [5].

---

(1) مجمع الامثال: 2/ 224.

(2) م. ن: 2/ 217.

(3) مجمع الامثال: 2/ 201.

(4) ينظر: الأمثال في النثر العربي القديم: 278.

(5) مجمع الامثال: 279.

فلا بد أن تظهر أمثال جديدة أقرب إلى بيئتهم في مادتها وصورتها وبالضرورة تكون هذه الأمثال قريبة إلى نفوسهم بالنسبة إلى الأمثال العربية، وقد حاول الميداني أن يجمع عدداً لا بأس به في كتابه مجمع الأمثال، حيث بلغ عدد الأمثال المولدة حسب احصائي (905) أمثال وإذا فاتني شيء فهي لا تتجاوز الألف أبداً.

ولنأخذ هذه المجموعة من الأمثال لدراستها، قيل (البصر بالزبون تجارة) يضرب في المعرفة بالإنسان غيره [1]، ومن خلال هذا المثل نحس بتغير المفاهيم الاجتماعية حيث نجد أن التعامل مع الناس يسوده الريبة والشك وفيه ألفاظ تجارية مثل الزبون والتجارة، فهي تعبر عن بيئة جديدة ليس للعربي سابق عهد بها، وقالوا (الصناعة في الكف أمان من الفقر) [2]، نلاحظ أن الصناعة التي كان يأنف منها العربي ويسميها (مهنة) وهي في اشتقاقها البعيد أقرب إلى المهانة والحقارة تصبح في مفهوم غير العرب أمان من الفقر وتجارة لا تبور وهذا من الأمور التي خلقتها المدنية والتطور وإلا فالعرب لم يشتغلوا بالصناعة إلا في عصور متأخرة عن العصر الجاهلي حيث كان الأعاجم هم الصناع آنذاك.

وقولهم: (إذا افتقر اليهودي نظر في حسابه العتيق)[3]، نجد فيه أن الألفاظ الحضرية وما فيها من اهتمامات تجارية فاليهودي هنا يملك سجلات متعددة منها ما أكل الدهر عليها وشرب وهو مشغول بالبحث فيها عن خطأ أو سهو عسى أن يجد شيئاً يقتات منه بعد أن أصابه الفقر بنابه، ويظهر المثل أيضاً طبيعة اليهودي في الإسراف والجشع في حب المال وكل ما هو مادي واهتمامه بالتجارة كما هو عليه.

ونتأمل المثل القائل (أن للحيطان آذاناً) فنرى أن روح الشك والارتياب قد عمت في حياة المتحضر حيث انتشرت روح النفاق والزيف في العلاقات الاجتماعية وسيطرت عليها اللامباشرة ونحس أيضاً أن هذا الحذر المشوب بالخوف الذي جسده المثل يتم عن وجود السلطة التي تحاسب الناس وتردعهم حينما يتحدثون أو ينقدون السلطان الحاكم،

---

(1) م. ن: 1/ 128.

(2) م. ن: 1/ 431.

(3) م. ن: 1/ 91.

وقولهم (إذا عاب البزاز ثوباً فأعلم أنه من حاجته) [1]، فالإحساس بحياة التجارة والعمل ما زالت تطغى في هذا المثل فالبزاز يمثل مهنة حديثة بعيدة عن حياة العرب البدوية ويؤكد المثل الاستغلال والغش الناجمان عن تعقد العلاقات وتوسع المجتمع وظهور المدنية والاختلاط الحضاري.

وقولهم (زاد في الطنبور نغمة) والطنبور آلة موسيقية تشبه الناي ويخيل إلى أن الكلمة ليست عربية ومما يدل على ذلك أن المثل مولد، وأنه يعبر عن حياة المدن وما فيها من تضخيم لبعض الاعمال البسيطة فالمثل يضرب للأشاعة الضخمة واضافة ما لم يوجد أصلاً. وقولهم (كن يهودياً تماماً وإلا فلا تلعب بالتوراة)[2]، و(لاتعلّم الشرطي التفحص ولا الزطي التلصلص)[3]، من خلال هذين المثلين يظهر التعبير عن البيئة من الناحيتين الدينية والدنيوية، فاليهودي هو المعني بها الذي يعرف كيف يقرأ التوراة ويستخرج منها ما يريد أو ما ينفعه من أفكار، والشرطي في المثل الثاني لفظة حضرية مدنية صريحة وهي مرتبطة بوجود الحكومة والسلطة وتعقد العلاقات الاجتماعية وظهور الجريمة بأنواعها، والزطّي كلمة اعجمية وهو الشخص الذي يضرب على آلة الزط الموسيقية، والمثل ينم عن أصله بشكل صريح.

إن هذه الأمثال وغيرها مرآة واضحة لدخول العناصر الجديدة واختلاطهم مع العرب من خلال ايمانهم بالدين الاسلامي حيث شدتهم وشائج الزواج والقرابة مع العرب وكذلك الصناعة والتجارة والأسواق، ولو أردنا أن نضع بعض الخصائص الفنية لهذه الامثال وجدنا ما يلي:

1- بساطة المعنى وابتعاده عن التعقيدات اللفظية.
2- ظهور روح الانسياب والاسترسال في الصياغة.
3- دخول الالفاظ الاعجمية والعامية المأخوذة من لغة الحياة اليومية.
4- تمتاز هذه الامثال بالوصف الحسي والتصوير الواقعي الدال على البيئة.

---

(1) مجمع الامثال: 2/ 90.
(2) م. ن: 1/ 91
(3) م. ن: 2/ 219.

5- تتميز بتوازن العبارات وفيها الحث على التأديب والحذر.

وفي الختام نقول إن هذه الامثال كانت نتاجاً طبيعياً لمجتمع جديد فيه من العناصر والاجناس المتباينة وفيه العلاقات الجديدة التي ظهرت بظهور المدن وتوسع المجتمعات والاختلاط وطغيان الصناعة والتجارة والحكومة والسجن والجريمة، والامثال المولدة تتناول تجارب انسانية عامة تحفظ بين حناياها شيئاً من تراث الشعوب التي أوجدتها.

ملحق

حضور الأدب العراقي في المناهج الدراسية

ملحق

حضور الأدب العراقي في المناهج الدراسية

تعد المناهج الدراسية منظومة معرفية (ابستمولوجية) وقيمية وذوقية تثري عقول النشئ بما تتضمنه من معلومات متراكمة وبما استجد في آفاق التطور العلمي. أو كما يقول علماء التربية: المنهج الدراسي هو وعاء المعرفة ولسان التربية وبهذا يمكننا إدراك أن المناهج الدراسية بمفرداتها وموضوعاتها تتضمن رؤية تربوية فضلاً عن تنمية أفكار الطالب وتوسيع آفاقه وتعميق ثقافته لأنه مهمة تلك المناهج ليس التعليم التلقيني كما يظن البعض إنما الأعداد والتوجيه والإثراء المعرفي.

وما يهمنا التركيز عليه في مناهجنا الجديدة هو الرؤية المنفتحة والتفاعل الحضاري أو كما يقول أحد الكتاب المحدثين في هذا المجال (ليس من حق المناهج الدراسية التعليمية الجديدة في العراق إذا أردنا جديداً أن تميل إلى الايديولوجيات دينية، قومية، حزبية، اثنية، طائفية، فئوية، ليس من حق المنهج ذلك مع حفظ الاعتبار لكل أنواعها طالما وجد حق التأسيس في النظام التعليمي لمدارس خاصة سواء أكانت دينية أم غيرها، ومن أصول المنهج التعليمي أن يكون (علميا فقط) لا يخضع للإيديولوجيات لاسيما في مناهج الأدب والنصوص لأن الافتراضات الإيديولوجية المسبقة تفرض عليه – أعني الأدب- رؤيتها الضيقة مما يسلب الطالب عقله ومن ثم برمجته وفق نظام خاص يجنده للتطرف لا للبناء والتنمية، وعلى رأي الكاتب نفسه (إن مخاوفنا لا تقف عند حد هيمنة الايديولوجيا على المناهج الدراسية فحسب إنما تتعدى إلى الانكماش على المناهج التقليدية التي عفا عليها الزمن تحت وهم أن في تراثنا ما يكفي لتربية أجيالنا، ذلك الوهم الآتي من التغني بالأمجاد السالفة وإدارة الظهر إلى المستقبل، فلا يصح تجاهل الآخر (الاوروبي) ونحن نعيش على منجزاته العلمية ونكفره ونطالب بعقد شراكة حضارية معه هذا يجعل الجيل مزدوج الشخصية، نريد من مناهجنا الجديدة أن تطلق الحرية المعرفية حتى تخلق لأجيالنا فرصتها المستقبلية، ولا ننسى أن تأليف المناهج عامة ومنهج الأدب والنصوص بخاصة ليس قضية مزاجية تخضع لاعتبارات شخصية ودوافع ذاتية إنما هي

مسؤولية كبيرة يتنازعها الحرص على الوطن وأبنائه ويحركها الضمير الوطني المتسامي على الفرقة والتمزق والانوية والفئوية.

والمناهج تخضع لرؤية مستقبلية وأهداف ينبغي أن تسهم بمفاهيمها المعرفية والمهارية وتكوين التوجهات المفيدة إسهاماً في تعميق الانتماء للوطن بكل مقوماته بعيداً عن الإقليمية الضيقة والتعصب والعنصرية ولابد أن تتوفر في المنهج السلامة التربوية والفكرية والعلمية واللغوية بل حتى الاهتمام بالجانب الإخراجي بطريقة فنية لافتة وجاذبة للطالب، فضلاً عن الاهتمام بالأهداف الخاصة بمادة اللغة العربية عموماً كالاهتمام بقيمة اللغة العربية في التعبير عن المعاني والأفكار وتنمية مدارك الطالب الوجدانية وتحفيزه على الانتفاع بالموروث الأدبي العربي لاسيما النصوص القرآنية والحكايات والخطب والرسائل وكذلك الأجناس الحديثة كالقصة القصيرة والرواية المسرحية والمقالة وخلق الذائقة الأدبية لديه لتذوق عناصر الجمال الفني في النصوص الأدبية.

سقنا تلك الأفكار التنظيرية بعد اطلاعنا على المقالة الموسومة بـ (غياب الأدب العراقي في المناهج الدراسية) للكاتب إبراهيم سبتي والمنشورة في جريدة الصباح/ الصفحة الثقافية في 28/ ايار/ 2009 التي حرص فيها الكاتب حرصا جاداً على إعادة النظر في مناهج المطالعة والأدب والنصوص داعياً إلى التوسع في الحديث عن الأدب العراقي المعاصر ومبدعيه من اجل أن يتعرف الطلبة على رموز بلادهم في المجال الإبداعي، يقول: (إن الملاحظ في المناهج العراقية وجود نسبة قليلة جدا من الأدباء العراقيين في كتب المطالعة والنصوص، وما موجود من المواد الأخرى يتجاوز التسعين بالمئة هم من أدباء وكتاب آخرين) وفي الوقت الذي أغبط فيه الكاتب على حرصه الشديد على الطلبة ورغبته في تمجيد الطاقات الإبداعية للعراقيين من شعراء وأدباء وكتاب ألومه على تعسفه في إطلاق الأحكام من دون استقراء حقيقي لتلك المناهج، ولعله محق بعض الشيء في ملاحظته لكتب المطالعة التي كان هدف مؤلفيها توسيع آفاق الطالب وتزويده بالمعارف الإنسانية العامة لأنها ليست ملكا لأحد قدر انفتاحها على الإنسانية جمعاء، فلم يقتصر كتاب المطالعة على الأدب وحده لكون الأدب والنصوص

حصرا على ذلك إنما يشمل التعريف بأعلام الفكر والثقافة والعلوم من عراقيين وعرب وغربيين في كل المجالات المعرفية حتى لا يبقى الطالب محبوساً في حلقة محدودة من المعرفة الإنسانية والغور في الإقليمية الضيقة.

أما منهج الأدب والنصوص فله شأن آخر فمادة الأدب تهتم بأمرين هما: تاريخ الظاهرة الأدبية ومن ثم تحليل نصوص مبدعيها ولا يمكن تدريس الأدب الحديث من دون الاهتمام بحركات التجديد في الوطن العربي التي أثرت بالأدب العراقي بلا شك ولا يمكن دراسة تلك الحركات من غير التعريف ببعض أعلامها من العرب، فدراسة مدرسة المهجر تستدعي دراسة أدب بعض مبدعيها وكذلك (جماعة الديوان) وأبوللو ولعل ظهور مدرسة الشعر الحر في العراق كان استثماراً لجهود تلك الحركات ولقد اتحفنا رواد الشعر الحر بمنجز ابداعي راق وترسخت تلك المدرسة باتساع مبدعيها بعد الرواد فكانت لهم اليد الطولى في مجال التجريب والتألق ولقد ظهرت أنماط شعرية جديدة كقصيدة القناع والتوحد والتخارج والقصيدة الومضة وقصيدة المعادل الموضوعي وغيرها من أنماط الشعر الحر، والطالب معنى بمعرفة منجزات تلك المدرسة بل لابد أن يعرف شيئاً عن (قصيدة النثر) ومبدعيها من العرب والعراقيين أما التعريف بالمبدع فملازم للحديث عن نصه الشعري ولعل التعليق النقدي في منهج الأدب والنصوص ليس تحليلاً خالصا للنص الأدبي إنما فيه بعض مما قاله النص وكيف قليل النص مع بعض اليسر في العرض وسهولة المأخذ في التلقي لكي يتفاعل الطالب مع النص بما ينمي ذائقته الأدبية وتدريبه على ضبط رسم الكلمات وترتيب الأفكار وتمكينه من فهم ما يقرأ أو يحفظ فضلاً عن القراءة الصحيحة والنطق السليم والاستيعاب.

والأدب العراقي يشغل مساحة واسعة في الإبداع الإنساني وشعراؤنا ثروة هائلة لا حدود لطاقاتها ولا حصر لهم وليس من المعقول أن يذكر كل الشعراء العراقيين في المنهج فالمعقول الاستشهاد بالتجارب الشعرية الراسخة ممن يمثلون الاتجاه المدروس في الأدب ولا اعرف من أين جاءت فكرة الكاتب إبراهيم سبتي بأن الأدب والنصوص فيه غياب للرموز الأدبية من المبدعين العراقيين وأن نسبة العرب تفوق التسعين بالمئة؟ ولعل في هذه النسبة تعسفاً واضحاً لا يسنده الاستقراء ولا المنطق العلمي فلقد فات الكاتب أن

الأدب الحديث لا يدرس إلا في مرحلتين دراسيتين هما الثالث المتوسط والسادس الإعدادي وما يذكر من الشعراء العراقيين في الثالث يفضل عدم اعادة ذكره في السادس الإعدادي إلا بعض الاستثناءات كذكر الجواهري وإعادة ذكر نازك والسياب بتوسع واضح ومن الشعراء العراقيين الذين ورد ذكرهم ودرسوا دراسة وافيه في منهج الثالث متوسط الرصافي والصافي النجفي والجواهري ومحمد مهدي البصير وعلي الشرقي وانور خليل وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي ولميعة عباس عمارة وجميل صدقي الزهاوي وخالد الشواف في الشعر المسرحي ومهدي عيسى الصقر في القصة القصيرة وفهمي المدرس في ريادة المقالة أما الشعراء العرب المذكورون فهم إيليا أبو ماضي، حافظ إبراهيم، الشابي، إبراهيم طوقان، بدوي الجبل، عبد الله البردوني واحمد شوقي وفي الخطابة مصطفى كامل وبنظرة عامة يعرف القارئ إن عدد الشعراء العرب يمثلون ثلث المنهج فقط إذ بلغ عددهم سبعة شعراء فقط وتناول منهج الادب والنصوص للسادس الاعدادي الشعراء العراقيين ممن يمثلون حركات التجديد في الشعر العربي كالاحياء والمحافظين (مدرسة الشعر الاجتماعي) والديوان وابوللو ومدرسة الشعر الحر (الرواد) ومنهم محمد سعيد الحبوبي وعبد المحسن الكاظمي والجواهري ممثلين لمدرسة احياء الشعر العربي وعبد القادر الناصري وحافظ جميل ورشدي العامل ومصطفى جمال الدين ومحمد رضا الشبيبي ممثلين لمدرسة أبوللو المتأثرة بالشعر الرومانسي وجميل صدقي الزهاوي ممثلاً لمدرسة الشعر الاجتماعي وفي الشعر الحر ورد ذكر السياب ونازك ممثلين لهذا الاتجاه وما بعد الرواد ورد ذكر حسب الشيخ جعفر من الستينين وسعدي يوسف ويوسف الصائغ من دون دراسة لقصائدهم أما في الشعر المسرحي فقد درس محمد علي الخفاجي وفي القصة القصيرة درس موسى كريدي ثم استبدل محمد خضير مع ذكر كتاب القصة أو الرواية من العراقيين ذكرا تعريفياً وفي المقالة تناول المنهج د. علي جواد الطاهر ممثلاً للمقالة في العراق مع الإشارة لكتاب المقالة الرواد ومن بعدهم من العراقيين تعريفاً بهم أما الشعراء العرب فقد تناول المنهج عدداً منهم ممن يمثلون الاتجاه الذي ينتمون إليه كالبارودي وحافظ إبراهيم وعلي محمود طه وعمر أبو ريشة وميخائيل نعيمة وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل ومن شعراء القضية الفلسطينية

عبد الرحيم محمود وفدوي طوقان ومحمود درويش وفي الخطابة عبد الله النديم وطه حسين في الأيام.

الخلاصة إن عدد المبدعين العراقيين يفوق عدد العرب بنسبة الضعفين ولا اعرف من أين جاءت نسبة التسعين بالمئة التي اوردها الكاتب والتي لا تخلو من تعسف واضح أما من ذكرهم من العراقيين فهم قامات شامخة في مجال الابداع بلا شك ولكن المنهج تناول اقرانهم الارسخ والاهم فكمال سبتي وهو من السبعينين وكذلك مالك المطلبي مثل جيلهما حسب الشيخ جعفر لكون (مالك) تخصص بالنقد وعزف عن الشعر لا يخرج سركون بولص عمن ذكرناهم أيضاً ونأمل ألا يتحكم مزاج الكاتب وذائقته في إطلاق الأحكام جزافاً وعلى المنهج أن يأخذ برأيه من دون سواه.





دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس : 5353402 6 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
www.darghaidaa.com

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلوي : 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com
E-mail: info@darghaidaa.com

